L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 8 F
NOVEMBRE 1976
N° 232

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	F. 60,—	F. 75,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F. 79,—	F. 95,—
Abonnement de soutien		F. 120,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne parait ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1,50 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... F 8

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... F 12

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65 G

33e Année — N° 232 NOVEMBRE 1976

Sommaire

Pages :

AVIS DIVERS
IMPORTANTS ET UTILES

11.000 francs lourds par an, telle est la dépense que notre budget doit supporter du fait de la négligence d'un certain nombre de lecteurs, lesquels omettent de procéder à temps à leur abonnement, ce qui nous impose du temps perdu, des lettres de rappel, etc.

11.000 francs dépensés en pure perte et que nous pourrions utiliser à l'amélioration de la Revue dans sa substance et son nombre de pages.

Jusqu'à présent, nous utilisions lorsque les lettres de rappel n'étaient pas suivies d'effet, des envois de cartes de remboursement. Nous abandonnons ce système parce que les tarifs en sont passés de 4,80 F à 7 F ! Que ce soit l'abonné ou nous qui ayons à supporter cette dépense, c'est encore de l'argent jeté par la fenêtre.

Un petit effort, s'il vous plaît ! et pour vous aider veuillez adopter le système suivant :

Chaque enveloppe contenant un numéro porte en tête des nom et adresse, le nom d'un mois, par exemple : juillet ou octobre, etc. Cela veut dire que si le numéro inclus porte le même nom de mois, votre abonnement est arrivé à échéance.

Alors, n'attendez pas, nous vous en supplions, pour procéder à votre réabonnement. Ainsi, nous économiserons cette somme énorme et évitera la suspension de nos envois, ce qui nous vaut souvent la réception de lettres de protestation.

Par ailleurs, nous recevons des demandes de changement d'adresse ou d'état civil incomplètes. On oublie de nous signaler les anciennes adresses. Joignez donc à vos demandes une ancienne enveloppe.

En page 2 de couverture et dans un encadré, figurent nos « Conditions Générales de vente ». Consultez-les avant de nous écrire.

Enfin, se conformant à cet ancien adage « l'union faisant la force », procurez-nous de nouveaux abonnés.

Grand merci.

Paul DOURSON,
Professeur d'Education Musicale
Bernard PARZYSZ,
Professeur de Math au Lycée Michelet

MUSIQUES, NOMBRES ET STRUCTURES

(de quelques techniques de composition de la musique tonale et de la musique sérielle, étudiés à l'aide de l'outil mathématique)

Les rapports de la musique avec les nombres ont toujours préoccupé les hommes, à toutes les époques, ainsi que le prouvent en particulier les expériences de Pythagore — reprises au Moyen Age — de division d'une corde vibrante suivant des rapports arithmétiques. A partir du 16e siècle, beaucoup de musiciens (Zarlin, Costeley, Werckmeister, Rameau, etc.), cherchant à élaborer des gammes qui correspondraient mieux à leurs préoccupations harmoniques, furent amenés eux aussi à diviser l'octave de différentes manières. (ce qui permit à Leibniz de qualifier la musique d' « arithmétique secrète »). Et enfin, plus près de nous, ceux des compositeurs actuels qui utilisent un ordinateur comme auxiliaire sont contraints de passer par l'intermédiaire du nombre, seul moyen de communiquer avec la machine.

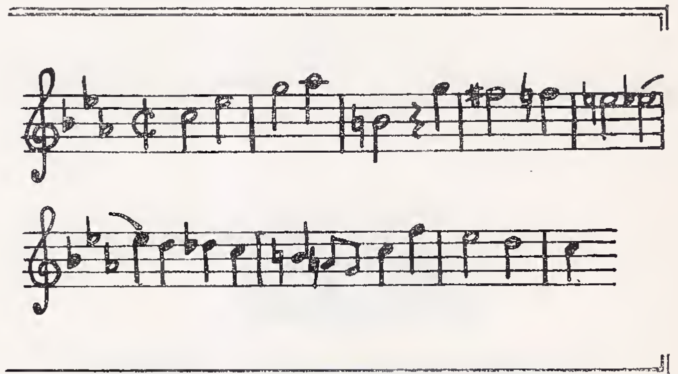
Quels sont donc les rapports entre musique et nombre ? En réalité, ils reposent essentiellement sur deux des caractéristiques du son, la durée et la hauteur. La durée s'exprime évidemment par un nombre (rapport à l'unité de temps); quant à la hauteur, elle est fonction de la fréquence (nombre de vibrations par seconde).

Ce n'est pas aux musiciens que nous apprendrons l'omniprésence de la structure dans la musique; ce qui est peut-être moins connu, ce sont les convergences de celle-ci avec les structures *mathématiques,* et nous voudrions en développer ici un des aspects, qui concerne un certain nombre de techniques de composition. Pour ce faire, nous nous baserons sur l'Offrande musicale de J.-S. Bach, et sur les Variations pour orchestre op. 31 d'A. Schoenberg, ce qui nous permettra en outre d'éclairer quelque peu les rapports entre ces deux musiciens.

Enfin, sur le plan pédagogique, un tel rapprochement entre la musique et la mathématique peut n'être pas sans intérêt, comme nous avons pu le constater au cours d'une série de séances de coordination interdisciplinaire s'étendant sur les années scolaires 1969-70 et 1970-71 (au niveau du Second cycle du Secondaire). En effet, dans ces classes « scientifiques » (Seconde et Première C), les élèves étaient a priori peu motivés par les disciplines artistiques; cependant, grâce à l'utilisation de l' « outil mathématique », ils ont pu s'apercevoir que la musique pouvait ne pas leur être un monde fermé, et qu'ils pouvaient y comprendre quelque chose. Nous ne prétendons pas les avoir transformés en mélomanes convaincus, mais si nous avons pu « ouvrir une porte » à quelques-uns d'entre eux, notre travail n'aura pas été inutile.

L'OFFRANDE MUSICALE DE J.-S. BACH

Parmi les grandes œuvres de la fin de sa vie l'Offrande musicale demeure l'une des plus étonnantes et des plus attrayantes par son ingéniosité et sa richesse d'invention. Elle doit sa naissance à l'une des rares occasions de distinction honorifique dans la vie de Bach. En mai 1747, à l'occasion d'une visite à son fils K.-Phil.-Emmanuel à Postdam, il fut l'hôte d'honneur du Roi de Prusse, Frédéric II le Grand, qui le traita avec l'attention et l'estime les plus flatteuses, et qui lui demanda entre autres d'improviser sur des thèmes de son invention. Le thème ci-dessous (ou « Thème royal ») est sans doute de la composition du Roi-musicien, mais l'œuvre qui en résulta quelques mois plus tard est tout entière de la main de Bach. Il l'envoya à son hôte illustre, accompagnée d'une dédicace dont l'humilité et la déférence imprégnée de la plus complète soumission prêteraient à sourire si elles n'étaient en cela conformes aux mœurs et à l'esprit de cette époque.



Le Thème royal de l'Offrande musicale.

L'œuvre se compose des morceaux suivants :

N° 1 : Ricercare à 3 voix (c'est une fugue longue et élaborée)

N° 2 : Canon perpétuel : le Thème royal sert ici de base (cantus firmus) à une élaboration canonique à 2 voix.

N° 3 : Cinq canons divers : Canon à l'écrevisse - Thèmes à l'unisson - Thème inversé - Thème en augmentation et par mouvement contraire - Thème modulant par tons entiers.

Dans les quatrième et cinquième canons, deux épigraphes latines : « Notulis crescentibus crescat » (Avec les notes qui augmentent, que la fortune du Roi s'accroisse) et « Ascendenteque modulatione ascendat Gloria Regis » (Que la gloire du Roi s'élève avec la modulation ascendante).

N° 4 : Fugue canonique

N° 5 : Ricercare à 6 voix : Œuvre splendide, très élaborée, où le génie inventif de Bach se manifeste d'une manière éclatante pour réaliser une composition aux vastes proportions où le Thème royal, traité majestueusement dans un mouvement large, confère à l'œuvre un caractère de suprême distinction.

N° 6 : Canon à 2 intitulé « Cherchez et vous trouverez ».

N° 7 : Canon à 4 parties.

N° 8 : Sonate pour flûte traversière, violon et basse continue : en 4 mouvements d'une grande fraîcheur alliée à la plus exquise fantaisie.

N° 9 : Canon perpétuel par mouvement contraire (intervalles respectés dans l'inversion).

Dans cette œuvre ingénieuse Bach utilise toutes les ressources qu'offre une connaissance accomplie du contrepoint. Nous allons nous attacher à retrouver quelques procédés simples d'écriture employés dans cette œuvre.

TRANSPOSITION D'UN THEME :

Transposer un thème revient à déplacer ce thème dans un registre plus aigu ou plus grave, sans le dénaturer sur le plan musical. Dans une transposition rigoureuse, le thème transposé doit donc être la réplique exacte du thème initial, mais dans un registre différent.

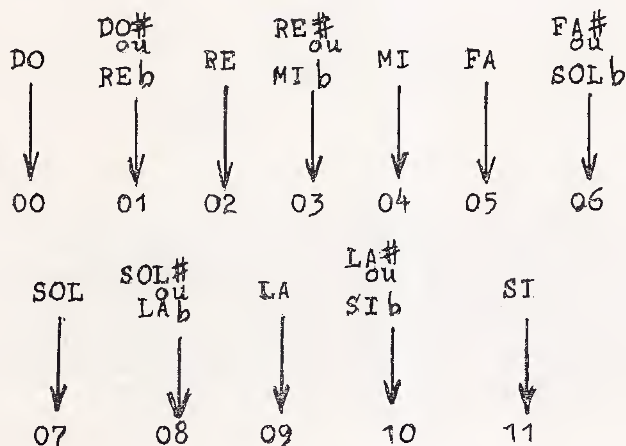
Souvent, pour des raisons qui tiennent à leurs possibilités vocales, les chanteurs sont amenés à transposer une mélodie donnée dans le grave ou dans l'aigu, c'est-à-dire dans un registre qui convient mieux à leur voix.

Dans l'Offrande musicale, qui contient plusieurs Ricercares et Fugues, le thème initial (ou *sujet)* reçoit une *réponse semblable, une quinte* plus haut ou une quarte plus bas. Le sujet est ensuite lui-même transposé une octave au-dessus ou en-dessous, selon les cas.

D'une manière plus « scientifique ».

— Transposer de *n demi-tons au-dessus* consiste à remplacer chaque son par le son situé n demi-tons *plus haut.*

(Dans ce qui suit nous utiliserons pour représenter les sons la numération à base 12, employée par les musiciens qui composent en s'aidant d'un ordinateur : le premier chiffre est le numéro de l'octave, et les deux suivants représentent la note, codée selon le tableau de correspondance suivant :



C'est ainsi que le La 3 sera codé 3.09).

Transposer revient donc, dans le système de numération à base 12, à ajouter n aux nombres représentant les sons du thème à transposer.

— De la même façon, transposer de *n demi-sons en-dessous* consiste à remplacer chaque son par le son situé n demi-sons *plus bas.* Cette fois, on retranchera donc n au lieu de l'ajouter.

Remarque : transposer de n demi-tons en-dessous revient à transposer de (12-n) demi-tons au-dessus, puis à descendre d'une octave (soit 12 demi-tons).

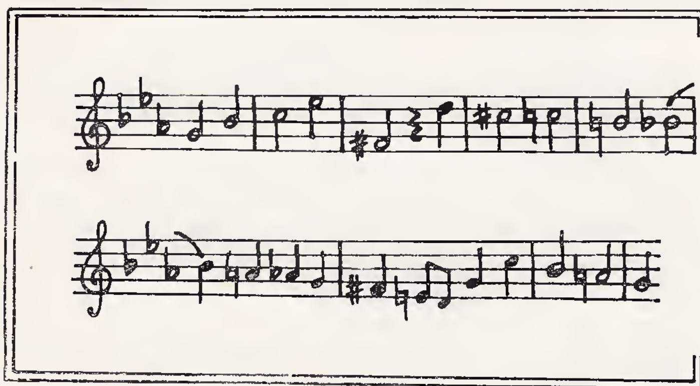
Prenons l'exemple du Thème royal qui, dans la numération à base 12, se transcrit :

4.00 - 4.03 - 4.07 - 4.08 - 3.11 - 4.07 - 4.06 - 4.05 - 4.04
4.03 - 4.02 - 4.01 - 4.00 - 3.11 - 3.09 - 3.07 - 4.00 - 4.05
4.03 - 4.02 - 4.00.

Proposons-nous de le transposer *5 demi-tons en-dessous;* nous avons alors à retrancher 5 à chacun des nombres de la liste ci-dessus, ce qui donnera :

4.00 —(-5)→ 3.07
4.03 —(-5)→ 3.10
4.07 —(-5)→ 4.02
4.08 —(-5)→ 4.03
3.11 —(-5)→ 3.06 etc.

Nous obtiendrons alors, en notation musicale habituelle :

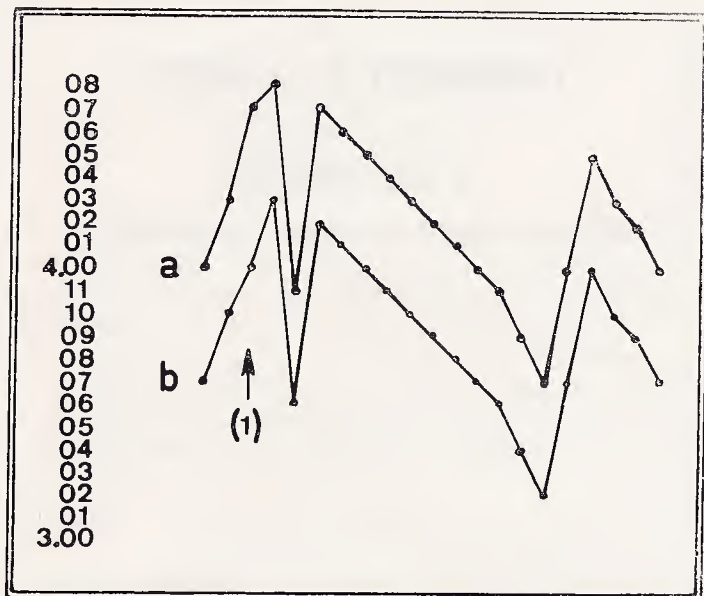


phrase qui se trouve justement aux mesures 10 → 18 du N° 1 (deuxième voix), alors que le thème initial figurait aux mesures 1 → 9 (première voix) (1)

DIAGRAMME MELODIQUE :

Le processus de la transposition peut être visualisé par un diagramme mélodique, dans lequel les hauteurs des sons sont représentées verticalement et leur succession horizontalement. Sur le diagramme ci-dessous sont figurés

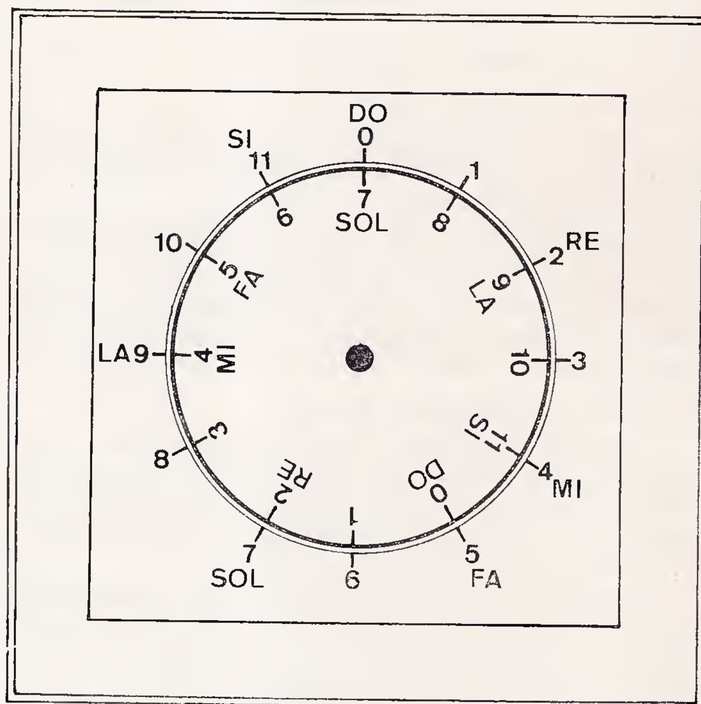
en a : le Thème royal
en b : son transposé 5 demi-tons en-dessous
(le (1) signale la mutation).



CONSTRUCTION D'UN DISQUE TRANSPOSITEUR :

Dans un but pratique, construisons un *cadran de montre* en carton, numéroté de 0 à 11 (le nombre 12 de la montre est remplacé par 0). Chaque nombre désigne, comme indiqué plus haut, une note de la gamme chromatique.

Sur ce carton fixe attachons en son centre, grâce à une attache « parisienne » un disque de diamètre légèrement inférieur, numéroté de la même façon, selon le dessin ci-dessous :



Transposer de n demi-tons au-dessus revient à faire correspondre au numéro 0 du cadran fixe le numéro n du disque mobile. Ainsi, pour transposer comme nous l'avons fait de 5 demi-tons en-dessous (c'est-à-dire à une octave près, de 7 demi-tons au-dessus), nous placerons le 7 du disque mobile en face du 0 du cadran fixe. Il ne restera plus alors qu'à *lire* les correspondances cadran fixe → disque mobile :

0 → 7
1 → 8
2 → 9

etc.

Remarque : Ce procédé n'exige aucun calcul mais il ne nous renseigne pas sur l'octave de chaque son, et laisse subsister une ambiguité quant aux altérations. Pour obtenir une transposition rigoureusement exacte du point de vue musical, il suffit de respecter le sens des intervalles successifs. En ce qui concerne les altérations, on tiendra compte du nom des intervalles (tierce, quarte...).

(à suivre)

(1) A une exception près (Do au lieu de Ré pour le troisième son), due aux contraintes tonales (mutation).

LE « PANTOUM » DU TRIO DE RAVEL

par René BERTHELOT
Directeur honoraire du Conservatoire National
de Musique d'Orléans

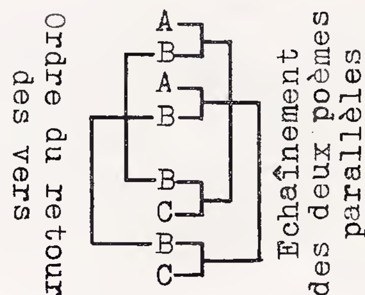
Educateurs, mes frères, méfions-nous de nos élèves : ils sont curieux et nous posent des questions parfois embarrassantes. Si l'un d'eux vous demandait pourquoi Ravel a intitulé **Pantoum** le scherzo de son merveilleux **Trio**, que lui répondriez-vous ? La rengaine que répètent tous les dictionnaires ou encyclopédies, à savoir que le pantoum (ou pantoun) est une forme de versification malaise adoptée par Baudelaire dans son poème **Harmonie du soir** ». Les monographies sur Maurice Ravel ne sont guère moins laconiques et, à ma connaissance, aucun auteur ne s'est vraiment interrogé sur ce qui avait pu conduire le compositeur à choisir un tel titre, et surtout dans quelle mesure ce morceau peut être rapproché de la forme poétique qu'il annonce. C'est ce que la présente étude va s'efforcer de faire, chose malaisée (soit dit sans jeu de mots), le musicien de **Daphnis** ne livrant pas facilement les secrets de son industrie.

QU'EST-CE QU'UN « PANTOUM » ?

Théodore de Banville, dans son **Petit traité de poésie française** (ouvrage que possédait Ravel (1), ce qu'il est intéressant de savoir, et écarte d'emblée toute idée d'une confusion possible de sa part), nous dit que ce poème « si musical a été créé et conservé par l'Orient (2), qui l'a doté d'une grâce infinie, d'un charme délicat et fuyant comme le rêve ». Qui a, le premier, parlé du pantoum en France ? Vous ne devinez pas ? Mais le jeune Hugo, voyons, qui, dès les **Odes et Ballades,** montre son précoce intérêt pour toutes les techniques du vers. Dans une note des **Orientales,** il nous offre une traduction (en vers inégaux et non rimés) d'un **Pantoum malais**, qui n'a pu manquer d'inciter ses confrères à s'essayer dans ce genre : Théophile Gautier, Banville lui-même, puis Leconte de Lisle et enfin Baudelaire. N'oublions pas non plus le Verlaine du **Pantoum négligé** et l'étrange **Pantoum des pantoum (sic)** de René Ghil, poète aujourd'hui bien oublié, instigateur d'une « instrumentation verbale » qui eut son heure au temps du symbolisme.

Mais il est temps de dire en quoi consiste le pantoum. C'est un poème composé de quatrains à rimes dites « croisées » (c'est-à-dire du type ABAB) où certains vers sont répétés comme dans le rondel ou la ballade, mais avec une « distribution » beaucoup plus subtile. En effet, dans le déroulement du poème, le second et le quatrième vers du premier quatrain deviennent respectivement les premier et troisième du second, et ainsi de suite (3). Enfin, dans un pantoum parfait, le dernier vers de la strophe terminale doit reprendre le premier vers du poème, obligation que connaissait déjà l'ancien rondel français, sur lequel nous reviendrons.

Pourtant ce n'est pas tout, et la règle absolue de ce type de poésies est encore plus curieuse. Il faut en effet que **les deux premiers vers de chacune des strophes aient un sens différent de celui des deux derniers** et que ces deux moitiés, jusqu'au bout de la pièce, poursuivent en toute indépendance leurs chemins parallèles, de telle sorte que **deux poèmes semblent imbriqués l'un dans l'autre** — particularité à retenir pour notre analyse ultérieure du **Pantoum** de Ravel. Le diagramme ci-dessous figure ce double impératif :



Quelques citations donneront mieux encore la clef de cet agencement complexe et délicat. Voici, par exemple, un fragment de pantoum chinois, qui fait ressortir la juxtaposition contrastée des thèmes traités dans chacune des deux moitiés du quatrain, le premier étant élégiaque, le second galant et enjoué :

> Dans la plaine la biche est morte;
> D'herbe blanche, enveloppez-la.
> — Elle rêve au printemps, la fille;
> Bon jeune homme, demandez-la !

Ecoutez maintenant ce très beau pantoum de Leconte de Lisle :

Voici les perles de muscate
Pour ton beau col, ô mon amour.
Un sang frais ruisselle, écarlate,
Sur le pont du blême Giaour.

Pour ton beau col, ô mon amour,
Pour ta peau ferme, lisse et brune.
Sur le pont du blême Giaour,
Des yeux morts regardent la lune.

La typographie en caractères alternativement romains et italiques (adoptée ici intentionnellement) permet de montrer que, selon qu'on suit l'une ou l'autre, **on a deux poèmes différents,** le premier à caractère érotique, le second, pathétique et cruel. On y saisit aussi l' « accrochage » des deux quatrains, les vers 2 et 4 du premier devenant les vers 1 et 3 dans le second.

Voyons maintenant le plus célèbre des pantoums : celui des **Fleurs du Mal,** que chacun, je suppose, connaît suffisamment. Eh bien, à notre surprise, **Harmonie du soir,** tant de fois cité en exemple, est un pantoum irrégulier (4) et certain auteur spécialisé (5) l'appelle même « faux pantoum ». En effet, si le retour des vers en écho y est conforme à la règle d'origine, on remarque ici que les strophes de Baudelaire sont à rimes « embrassées » (c'est-à-dire du type ABBA) et non « croisées », détail que je prie le lecteur de noter également pour l'intelligence de ce qui va suivre.

Formes poétiques et formes musicales
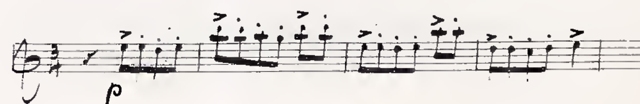
Le **Pantoum** de Ravel n'est pas, il s'en faut, le seul exemple de pièces musicales portant un titre emprunté à l'art des vers, et d'abord le mot « chant », employé dans les deux disciplines depuis Pindare jusqu'à Lamartine ou Vigny, chose qui s'explique d'ailleurs aisément, puisque l'aède Orphée et le dieu Apollon étaient musiciens aussi bien que poètes. Et combien de « chansons » parsèment les recueils de poésies ? Verlaine va même jusqu'au mot « romances » (« sans paroles » ajoute-t-il audacieusement, alors qu'en fait ce sont des « Paroles sans romances » !...). On trouverait encore, non seulement les romantiques « ballades » ou « élégies », mais des « épithalames », des « madrigaux », des « complaintes », des « villanelles », sans compter le « virelai » ou l' « estampie » de nos trouvères — et même le « motet » du vieux Rutebœuf. En revanche, la structure de ces poésies a-t-elle retenti sur leurs homonymes du règne musical ? Il ne le semble guère. Ni Liszt, dans ses **Sonnets de Pétrarque,** ni Chopin dans ses **Ballades** n'ont, bien sûr, fait référence, l'un aux quatorze vers de l'amant de Laure, l'autre au « refrain » et à l' « envoi » des ballades de Villon ou de Marot (6).

Toutefois, le mot « refrain » doit ici nous retenir. L'estampie, la villanelle, le virelai que Banville nomme « nouveau » (nouveauté toute relative !) et surtout le rondel (7) dont Charles d'Orléans fut le maître incontesté, voire le « triolet », où ce sont deux vers, et non plus un seul, qui circulent dans le poème (qui n'a récité un modèle du genre : **Les prunes,** d'Alphonse Daudet ?); toutes ces structures poétiques ont des analogies indiscutables avec les « pièces en rondeau » françaises (de Rameau, Couperin, etc.) et le « rondo » austro-italien, bien que Diabelli, Haydn et Mozart (sans parler, bien sûr, de Beethoven) l'aient parfois associé à la forme sonate. Or, le pantoum n'est qu'une version plus évoluée — plus « sophistiquée » dirions-nous aujourd'hui — du rondel ou du triolet.

La question est donc de savoir si cette forme rare de versification était susceptible d'une traduction en musique. On ne manquera pas de nous dire que Debussy, dans ses **Cinq poèmes de Baudelaire** (qui sont de 1890, donc antérieurs de presque vingt-cinq ans au **Trio** de Ravel) a fait **d'Harmonie du soir** un impeccable pantoum musical. Mais nous ne sommes plus ici dans le même domaine. Suivant pas à pas son poète, il lui était aisé (c'est façon de dire !...) d'épouser étroitement sa démarche, et Dieu sait s'il a réussi son affaire, le cher Claude-Achille ! Mais, pour Ravel, il s'agissait de tout autre chose, qui était d'appeler **Pantoum** une pièce **instrumentale** — et qui plus est, un scherzo qui, finalement, obéit au plan habituel de ce genre de morceaux, issu de l'ancien menuet (nous montrerons plus loin qu'on y trouve même l'épisode du « trio », comme dans les menuets de Mozart). Voyons donc ce qui, finalement, peut justifier le titre adopté par notre musicien.

Le Pantoum de Ravel

L'étude « spectrale » des œuvres est, dit-on, desséchante. Je n'en suis pas sûr, en particulier lorsqu'il s'agit, comme chez Ravel, d'un art extrêmement élaboré. Je me suis donc livré à une analyse attentive de ce morceau, une lecture « au ras du texte », comme disait Péguy, et j'en rapporte quelques remarques que je me garderai bien de donner pour décisives, mais qui, je pense, devaient être faites. Bien entendu, on ne trouvera pas, dans le **Pantoum** de Ravel, l'un des aspects fondamentaux de cette forme, c'est-à-dire les réitérations **textuelles,** effet litanique propre à la poésie, mais qui eussent dénaturé le caractère jaillissant, spontané (apparemment spontané !...) de ce scherzo. Pourtant si, après avoir invité le lecteur à nous suivre partition sur table (condition **sine qua non !...)** on part d'une convention de travail qui, assimilant le « motif » du compositeur à la « rime » du poète (ou plus exactement au vers identifié par celle-ci), ferait désigner par A ce dessin (8) :



et par B cet autre (9) :



qu'observe-t-on avec un certain étonnement ? Que la disposition des motifs s'établit ainsi :

— du début à 1 : motif A

— de 1 à 2 : motif B

— de 2 à 3 : motif B

— de 3 à 4 : motif A
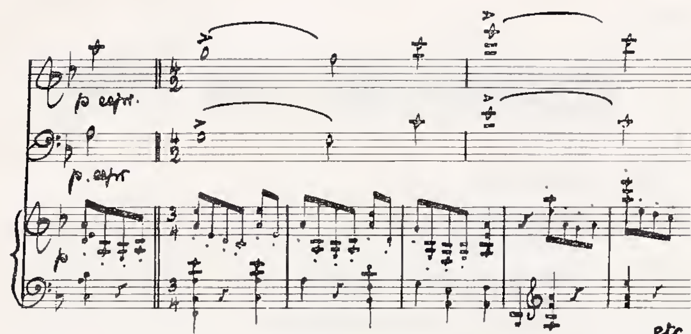
ce qui peut (je dis bien : qui « peut ») représenter un quatrain à rimes « embrassées », ordre qui, me direz-vous, n'est pas celui du pantoum régulier, mais qui correspond à celui que Ravel, sans aucun doute, connaissait le mieux : le fameux « faux pantoum » de Baudelaire, **Harmonie du soir !** Encore une fois, gardons-nous d'extrapoler, de trop solliciter les textes. Cependant n'est-il pas curieux que Ravel ait ici procédé par fragments relativement courts et bien délimités (ses chiffres de repère et parfois des doubles-barres le confirment) tout comme le poète qui lève sa plume et revient à la ligne ?

Un examen aussi serré (j'allais dire un « déchiffrement » !) de ce qui suit nous ferait découvrir, entre 4 et 9 , un second « quatrain » musical. Ne jouons pas plus longtemps les Champollion, car voici quelque chose de beaucoup plus convaincant. En effet, à la quatrième mesure de 10 , le piano fait entrer le large et beau choral en **fa** (10) qui va marcher de pair, malgré la disparité des mesures (4/2 contre 3/4) avec le motif A, puis avec B, qui, **sempre scherzando,** poursuivent leur alerte chemin. Plus loin, ce sont les archets qui, à leur tour, vont faire chanter ce superbe largo, tandis que le piano, en style de toccata, y broche les motifs bondissants du scherzo. Permutation bien classique, d'ailleurs, bien « Reber et Dubois » de nos vieilles leçons d'harmonie en « contrepoint renversable » ! Assemblage de rythmes qui, en outre, n'a rien de nouveau non plus, puisque Mozart, dans le **Don Juan,** a pratiqué avec autant d'adresse cet ingénieux travail de marqueterie musicale, et que César Franck, dans sa **Symphonie**, a combiné, bien avant Ravel, mouvement lent et scherzando (11). Mais ici notre attention est retenue avec force, étant donné ce que nous savons des règles du pantoum, et des **deux thèmes contrastés qui, l'un accompagnant l'autre,** doivent s'y développer. Veuillez comparer, par exemple, le pantoum chinois déjà cité :

Dans la plaine la biche est morte;
D'herbe blanche enveloppez-la.

— Elle rêve au printemps, la fille :
Bon jeune homme, demandez-la !

dans lequel, nous l'avons dit, l'enjoué et l'élégiaque se superposent, avec ce passage du **Pantoum** ravélien (chiffre 14) :



et dites-moi si leur similitude ne vous semble cette fois qu'une rêverie toute gratuite.

Le danger des exégèses

Oui, toute exégèse est presque toujours sujette à caution. Que de « traductions » illusoires n'a-t-on pas faites de Mallarmé ! Aussi bien, les cogitations qui précèdent témoignent-elles peut-être d'un cartésianisme un peu trop poussé. Car il est aussi une autre hypothèse, beaucoup plus simple, et à laquelle j'ai souvent songé. Qu'on me permette cette confidence. J'avais environ quinze ans lorsque j'entendis pour la première fois le **Trio** de Ravel (avec l'un de ses créateurs, du reste : le violoniste Willaume). Peu versé à cet âge dans les arcanes de la poésie malaise, je croyais qu'un pantoum, c'était une espèce de « pantomime », de « pantalonnade », quelque chose qui sentait la **commedia dell'arte** — ce que, d'ailleurs, la musique de Ravel semblait me confirmer. Or, aujourd'hui encore, une pensée m'effleure. Ravel, qui avait d'incontestables dons littéraires (12), aimait les mots en tant que tels. Ses titres (il l'a lui-même avoué au sujet de la **Pavane pour une Infante défunte**) furent souvent choisis suivant un critère de sonorité verbale. Et même, il ne se gênait pas pour faire prévaloir cet élément « auriculaire » sur la véritable évocation du titre. Je n'en veux pour preuve que **Noctuelles** (13), qui est un mot poétique, euphonique, agréable à entendre aussi bien qu'à prononcer, mais qui désigne le plus commun, le plus gris le plus insignifiant des papillons nocturnes. Dans ces conditions, est-ce, que, tout simplement, Ravel n'a pas choisi ce nom de « pantoum » (qui contient, remarquons-le, deux consonnes dites « explosives ») pour son côté bondissant, « percutant », comme on dirait aujourd'hui ? Pourtant, il avait lu le traité de Banville et savait ce que ce mot veut dire. Alors, où est la vérité ?

M. Manuel Rosenthal (le dernier survivant de la « classe Ravel »), à qui je confiais ma perplexité, m'a dit à ce propos des choses bien intéressantes. « Je n'ai, m'écrit-il, jamais questionné Ravel au sujet du **Pantoum,** mais je le connaissais si bien que je suis certain que la source exotique du poème et le titre de celui-ci ont, seuls, et suffisamment, séduit Ravel ». Même, l'auteur de **La poule noire** me rapporte sur son maître un trait qui a la saveur de l'inédit : « Il (Ravel) m'a souvent rappelé l'intérêt traditionnel des musiciens français, depuis Couperin, pour les titres curieux et **provocateurs** — ce mot était de lui ». Voilà bien des arguments propres à ruiner notre « analyse logique ». que M. Rosenthal veut cependant bien qualifier d' « imbattable » (adjectif au travers duquel je perçois sans peine un aimable scepticisme !). Mais, ajoute encore l'ancien disciple de Ravel, « après tout, l'intérêt d'une construction, **même si celle-ci, n'est pas voulue,** fait partie des trouvailles du génie ». C'est, au fond, la réponse (fulgurante comme toujours) faite par Victor Hugo à un admirateur qui lui envoyait une glose éperdue sur l'un de ses derniers poèmes : « Monsieur, je ne croyais pas avoir mis dans cette œuvre toutes les choses que vous dites. Mais sans doute y sont-elles puisque vous les y avez vues ».

Conclusion

Le **Pantoum** du **Trio** de Ravel n'est pas un décalque de la forme poétique désignée par ce terme — pas plus, d'ailleurs que l'admirable **Passacaille** qui le suit n'est une vraie passacaille (14). Cependant, il présente plusieurs aspects qui font penser à ce genre de poèmes; correspondances qui, peut-on croire, ne résultent pas d'une intention arrêtée **a priori,** mais qui, au contraire ont sans doute suggéré à l'auteur, au cours ou à l'issue de son travail, ce titre à la fois énigmatique et séduisant.

— Voilà, mes chers confrères, de quoi répondre aux élèves trop curieux qui vous questionneraient sur le **Pantoum** de Maurice Ravel !

---

(1) Bibliothèque de Montfort-l'Amaury : inventaire du Legs Edouard Ravel.

(2) En effet, le pantoum n'est pas seulement malais, comme le laissent croire tous les « usuels ». Il s'étend aussi à l'Indonésie, à Madagascar, à la Birmanie, la Thaïlande, le Tibet et même à toute la Chine (**Cf.** W.A. Braasem, **in Cahiers du Sud,** N°s 303 et 304, 2e semestre 1950, et Marcel Granet : **Fêtes et chansons de l'ancienne Chine**).

(3) Ce qui constitue le pantoum « accroché » (Braasem, **op. cit.**).

(4) Comme le plus célèbre des sonnets, celui d'Arvers, est un sonnet irrégulier...

(5) Marcel Brun : **Les techniques de la poésie classique** (éd. du Gyroscope. Réalmont).

(6) Les ballades de Chopin et de toute la période romantique s'inspirent, on le sait, de la ballade germanique, qui est narrative et légendaire, sans rien de commun avec la forme fixe de la poésie française. A noter, toutefois, que la ballade était à l'origine une chanson à danser (du vieux verbe **baller**).

(7) Qu'il ne faut pas confondre, précisent les spécialistes, avec le « rondeau » où s'illustrèrent Voiture ou Maucroix, forme curieuse où, seul, le premier hémistiche du vers initial forme le refrain terminal de chaque strophe.

(8) Quelqu'un a cru trouver dans ce motif un aspect exotique, en le disant construit sur une gamme pentatonique. Tel n'est pas notre avis, d'abord parce que le motif en question est hexatonique et non pentatonique, ensuite parce que les échelles dites « défectives » sont extrêmement fréquentes dans toute la musique de Ravel.

(9) Dont il est à peine besoin de souligner le caractère « polovtsien » ! Ravel aimait du reste beaucoup Borodine, dont il a fait un très habile pastiche pour piano.

(10) Qui est en même temps, dans ce scherzo, comme un « trio » déguisé. Cette identification nous est du reste confirmée par la tonalité choisie : relatif majeur de la sous-dominante, comme on le voit dans plusieurs sonates de Beethoven.

(11) Pour ne rien dire des chorals ornés de J.-S. Bach, presque tous fondés sur un parti pris analogue.

(12) Il suffit d'évoquer les jolis textes de **Nicolette,** de **Trois beaux oiseaux du paradis,** du **Noël des jouets.**

(13) Première pièce des **Miroirs.**

(14) En effet, elle n'est pas entièrement fondée sur un **ostinato** de la basse Au fond, la vraie passacaille de Ravel, c'est **Boléro...**



UN DISQUE PRECIEUX
Pour les Professeurs d'Education Musicale

UN NOUVEAU CONTE MUSICAL POUR APPRENDRE A RECONNAITRE LES INSTRUMENTS DE L'ORCHESTRE:

LA BERGÈRE ET LE RAMONEUR d'ANDERSEN

racontée par JEAN PIAT

Musique originale de FRANCOIS RAUBER

Conception et réalisation

JACQUES GRINDEL

Professeur d'Education Musicale

... A chaque personnage, à chaque objet, son timbre. La bergère : la clarinette; le ramoneur : le hautbois; le vieux chinois : des percussions; les rois : une fanfare; le bouffon : le basson; le cygne : le violon alto; l'armoire : la contrebasse; la console : la harpe; la commode : le clavecin; les étoiles : le celesta; la ville : les ondes martenot, etc., etc.

La correspondance entre instruments et personnages facilitera la mémorisation de ces timbres. L'instrumentation claire et vivante de François Rauber, la voix chaleureuse de Jean Piat favoriseront une connaissance toujours plus parfaite de la musique.

(Jacques Grindel)

BON DE COMMANDE A RETOURNER A VOTRE DISQUAIRE
OU — A DEFAUT — A UNIDISC, 31, rue de Fleurus 75006 PARIS

NOM .... PRENOM ....

ADRESSE ....

CODE POSTAL .... VILLE ....

Je désire recevoir « **LA BERGERE ET LE RAMONEUR** » (UD 30 1295)

... ex. à 40,00 F = ... F
frais d'envoi 4,00 F

ci-joint mon règlement de .... F

en chèque bancaire — en chèque postal (sans n° de CCP) — en mandat poste

EXAMENS ET CONCOURS

CONCOURS GENERAL

Il convient de préciser qu'il s'agit d'éducation musicale et non des techniques instrumentales, ce qui élimine toute confusion avec un concours de conservatoire.

Une *épreuve écrite unique* sera proposée, d'une durée de cinq heures, dans laquelle les candidats auront à répondre à un questionnaire comportant trois parties :

1° Une série de quatre fragments caractéristiques de cinq à dix mesures tirés d'œuvres de haute notoriété. Le candidat aura à identifier chacun de ces fragments et, qu'il les reconnaisse ou non, à les commenter en fonction de leur style, en cinq lignes au maximum pour chacun d'eux - coefficient 2.

2° Quatre questions d'analyse musicale (tonalités et accords) analogues à celles demandées à l'épreuve musicale du baccalauréat A 6, portant sur un ou plusieurs des fragments ci-dessus - coefficient 1.

3° Une question d'histoire de la musique à traiter en quatre pages maximum portant sur les XIX[e] et XX[e] siècles - coefficient 2.
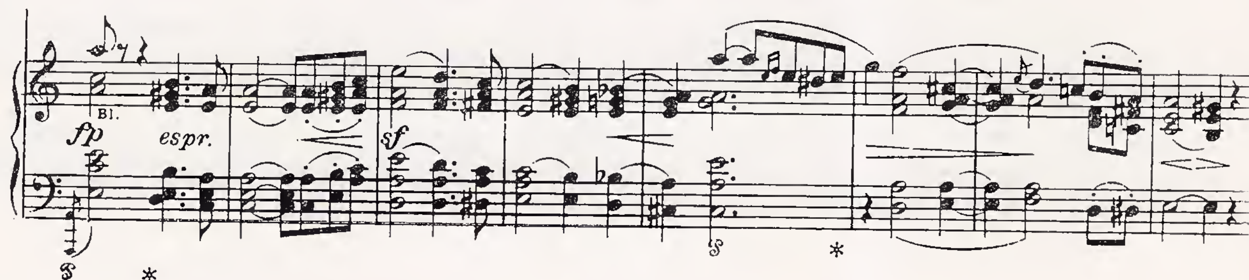
Les instructions générales concernant les candidatures au concours général (conditions d'âge pour être admis à concourir, de scolarité, exclusion des redoublants, etc.) sont bien entendu applicables à l'éducation musicale.

SESSION 1976
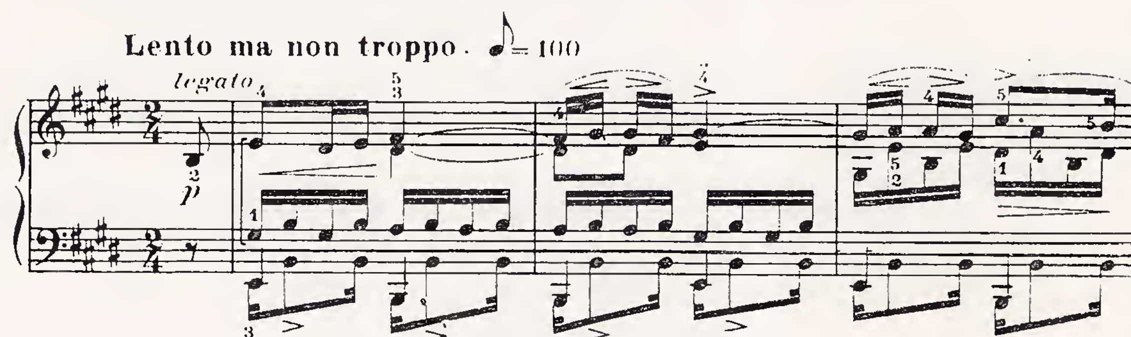
(Classes de Première, A, B, C, D, E, F8)
Durée : 5 heures

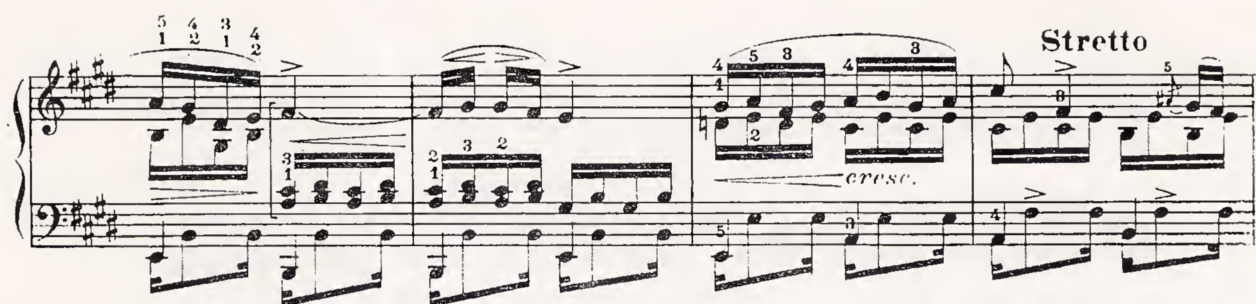
Identifiez chacun des fragments ci-dessous et, que vous les reconnaissiez ou non, commentez-les en fonction de leur style, en cinq lignes au maximum pour chacun d'eux.
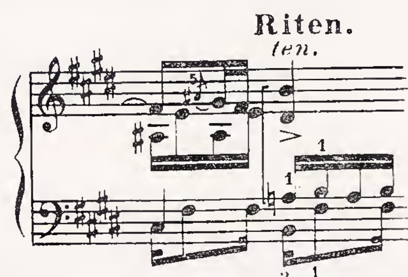
N° 1



N° 2

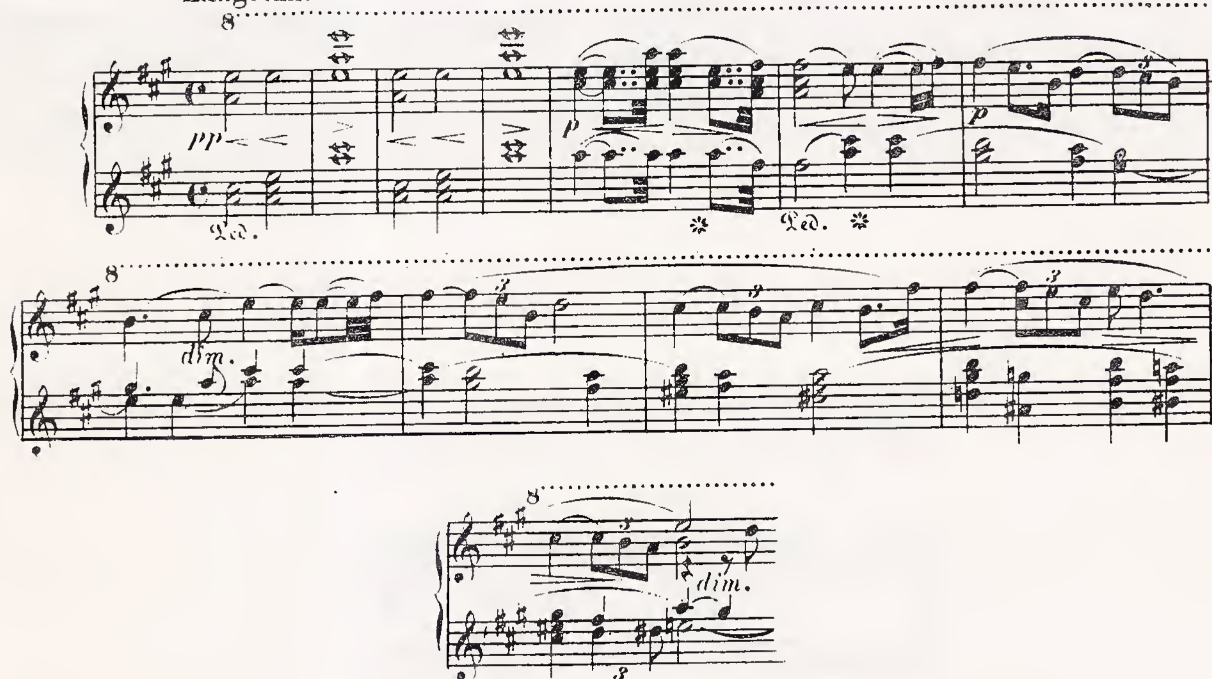






N° 3

Langsam.



(Réduction pour piano de la partition d'orchestre)

II. ANALYSE MUSICALE (fragment n° 4, page 14/58)

1° En quel ton débute cette phrase ?
2° Quelles sont les modulations que vous y trouvez ? (Précisez le numéro de la mesure)
3° Quelle est la nature de l'accord se trouvant :
— dans la mesure 4 ?
— sur le premier temps de la mesure 5 ?
4° Que résulte-t-il de l'enchaînement de ces deux accords

N° 4

Wo ich ihn nicht hab', ist

mir das Grab, die gan - ze Welt ist

mir ver- gällt,

Traduction : « ... où je suis sans lui, tout n'est que deuil, le monde entier s'efface et meurt. »

N° 1

(Andantino) Sostenuto

p

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

N° 2

pp *pp* *pp* *pp*

1.

1.

N° 3

1er Mouvt

pp

un peu en dehors

(Réduction pour piano à 2 mains de la partition de piano à 4 mains)

II. ANALYSE MUSICALE (fragment n° 4, page 17/61

1° En quel ton est ce passage (10 premières mesures) ?
2° Indiquez les modulations que vous rencontrez (Précisez le numéro de la mesure).
3° Quelle est la nature de l'accord se trouvant
a. Sur le deuxième temps de la mesure 3 ?
b. Sur le premier temps de la mesure 4 ?
c. Sur le deuxième temps de la mesure 7 ?
4° Que résulte-t-il de l'enchaînement des deux accords se trouvant :
a. Sur le deuxième temps de la mesure 5 ?
b. Sur le premier temps de la mesure 6 ?

III. HISTOIRE DE LA MUSIQUE

(Question à traiter en quatre pages maximum)

« La musique est-elle, en elle-même, bonne ou mauvaise ? Tout est là. Qu'ensuite elle soit, ou non *à programme*, elle n'en sera ni meilleure ni pire ».

Commentez cette phrase de C. Saint-Saëns en prenant vos exemples dans la musique des XIXe et XXe siècles.

BACCALAUREAT 1977 Epreuve facultative

Le disque contenant les interprétations des trois œuvres imposées à la session 1977 est un disque PATHE MARCONI, VOIX DE SON MAITRE, 051-14150. (Se le procurer chez un disquaire).

Comme chaque année, L'Education Musicale édite un fascicule contenant les analyses des trois œuvres imposées, le règlement de l'examen et quelques exemples de dictées et solfège de la session 1976.
Ce fascicule supplément au numéro 232 novembre 1976 de la revue elle-même paraîtra entre le 10 et le 15 novembre 1976, au prix de F. 9,00.

Aucune commande ne sera honorée qu'accompagnée de son titre de paiement (chèque bancaire, virement 3 volets, mandat).

N° 4

Op. 25_N° 3.

J. MOSEN

Allegretto

CHANT

PIANO

Allegretto

p

Ped.

De_vant la maison joy_eu_ _ se, Dans les verts __ ra_meaux D'un noy_er, chantaient les oi_seaux; La

Es grü_net ein Nuss_baum vor _ dem Haus, duf_tig, luf_tig brei_tet er blätt'_rig die Blät_ter aus. Viel

COMPTE RENDU
DES JOURNEES D'INFORMATION
DE TOUCY
DES 27, 28 ET 29 FEVRIER 1976
sur le thème

«LA MUSIQUE A L'ÉCOLE MATERNELLE»

Ces Journées organisées par Mme Blanche LEDUC, Présidente de la Section Française de l'ISME, Mme Jacqueline AMELLER, trésorière et M. André AMELLER, délégué général, Vice-Président de l'ISME International, ont eu lieu au Centre National de Promotion Musicale Albert Ehrmann à Toucy avec la participation de son Directeur, M. René TONNON en présence de M. BELIARD, Inspecteur de l'Académie de Dijon en résidence à Auxerre, M. Nationale à Auxerre, Mme HOUILLON, Inspectrice Départementale de l'Education Nationale chargée des Ecoles Maternelles à Auxerre, M. SCOUR, Directeur Régional de la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique et de Mmes Andrée LEVALLOIS, Laurence MONTEIL, M. Henri CORBEILLE, membres du Comité de la Section Française.

Ces Journées s'ouvrirent le vendredi 27 février par la bienvenue souhaitée aux stagiaires par notre Présidente, Mme Blanche LEDUC et par M. BELIARD, Inspecteur de l'Académie de Dijon en résidence à Auxerre.

Une communication de M. Jean-Christophe DECHICOT, Président de l'Administration de l'Institut Musical des Méthodes Actives de Lyon, Directeur de la Maison de la Culture de Bourges s'ensuivit sur :

L'EXPERIENCE DE L'INSTITUT MUSICAL DES METHODES ACTIVES DE LYON SUR LES METHODES ORFF, WILLEMS ET SUZUKI POUR LES ENFANTS DE 2 ANS 1/2 A 7 ANS

M. DECHICOT parle de son expérience également en tant que Directeur de la Maison de la Culture de Bourges.

Il ne veut pas prendre les méthodes actives comme des « recettes toutes faites ». A l'I.M.M.A.L. on ne recherche pas à donner la préférence à telle ou telle méthode, mais à en tester plusieurs. Un de ses projets est de créer des activités qui s'adresseraient aussi bien à des adultes qu'aux enfants. De 2 ans 1/2 à 4 ans, on utilise la méthode Willems, ensuite, les enfants pratiquent la méthode Orff.

L'enseignement de l'I.M.M.A.L. est un enseignement « lourd » puisqu'il ne peut être pratiqué que le mercredi ou le samedi après-midi.

Les méthodes actives doivent permettre un développement musical plus approfondi. Elles représentent le prolongement concret de la pensée de Kodaly « La Musique commence à s'acquérir 9 mois avant la naissance ». L'expérience de l'I.M.M.A.L. la plus réussie est celle de la méthode Suzuki. Cette méthode démarre avec les enfants très petits (2 ans 1/2). Le principal outil de travail est un petit violon 1/16. Différents liens doivent être créés : le côté « professeur/camarade » et l'engagement de la mère dans l'apprentissage de l'instrument par son enfant. Le noyau de la méthode Suzuki est la participation de la mère à la découverte de l'enfant sur le plan musical, mais évidemment, les mamans ont souvent du mal à être disponibles et présentes.

On ne cherche pas à avoir une représentation visuelle des notes, non plus qu'une représentation rythmique. On peut, par exemple, adapter une base rythmique au rythme de l'enfant. On ne cherche pas non plus à préconiser la rigueur, on ne dramatise pas la difficulté. La méthode Suzuki est une méthode de groupe. Mais, son principal intérêt c'est d'enseigner la musique aux enfants dès l'âge de 2 ans 1/2. Cette méthode a reçu un accueil favorable dans différents pays : Suisse, USA, Argentine.

Question : Comment, en France, envisager la présence de la mère ?

Comment fournir les instruments dans le cadre de l'école maternelle ?

Réponse : Celà est possible, mais il faudrait trouver un établissement scolaire dans lequel seraient créées une ou deux classes pilotes. En outre, cette méthode n'est pas spécifiquement pour le violon. On envisagerait un spécialiste qui viendrait une fois par semaine.

Mme LEDUC fait remarquer que l'on a manqué de violonistes dans nos orchestre ces dernières années et ce serait peut-être là un moyen de découverte et d'attrait pour cet instrument.

M. DECHICOT déclare que l'I.M.M.A.L. a un projet d'enseignement parallèle qui permettrait d'accueillir certains élèves des Conservatoires qui ne peuvent pas suivre le rythme de ces établissements.

Mme LEDUC rappelle qu'en URSS, il y a une alimentation permanente en musiciens des écoles de musique du fait que l'initiation musicale commence à la crèche par un programme soigneusement choisi, diffu-

sé à certaines heures, par les comptines chantées par les jardinières (enfants de 6 mois à 2 ans 1/2) et se poursuit à la maternelle par les soins de la maîtresse aidée chaque semaine par un professeur spécialisé qui donne 45' de chant, expression corporelle, etc. Dans les classes primaires, secondaires l'enfant reçoit un enseignement musical. Si l'un d'eux se découvre des dons, il sera immédiatement transféré dans une école de musique où il pourra recevoir un enseignement musical plus conséquent tout en continuant ses études générales (Nous avons en France, les classes à horaires aménagés des Conservatoires qui correspondent à ce système). Au terme des études de ces écoles, les élèves les plus doués accèderont au Conservatoire d'Etat de Musique ou aux Ecoles des Beaux-Arts ou aux Instituts Musicaux-Pédagogiques qui leur délivreront des diplômes universitaires dans la ou les disciplines musicales choisies.

Question : Comment l'I.M.M.A.L. a-t-il pu être réalisé ?

Réponse : Il s'agit d'une Association subventionnée par les Affaires Culturelles. L'enseignement n'est pas gratuit bien que les prix soient modiques. Les stages organisées par l'I.M.M.A.L. sont payants, ils sont assumés par des professeurs spécialisés. Les animateurs permanents sont des professeurs de musique qui font celà en plus de leur travail habituel.

M. DECHICOT indique aux stagiaires qu'ils peuvent s'adresser à leur municipalité ou aux centres régionaux de Jeunesse et Sports au cas où ils voudraient créer des Institut semblables.

L'après-midi fut consacrée au compte rendu d'une *EXPERIENCE d'INITIATION MUSICALE dans une ECOLE MATERNELLE avec le concours de l'Ecole Nationale de Musique de Dijon* par Mme Françoise MIQUET Inspectrice Départementale chargée des Ecoles Maternelles à Dijon et par Mme Blanche BOUTRON Directrice de l'Ecole Maternelle Montmuzard à Dijon.

Cette communication est constituée pour sa plus grande partie par l'écoute de bandes magnétiques relatant le travail effectué par Mme BOUTRON dans sa classe avec la collaboration à temps partiel de M. FRANÇOIS professeur d'Education Musicale et de méthodes actives à l'Ecole Nationale de Musique de Dijon.

Dans cette classe le temps global réservé, chaque jour, par l'institutrice à l'initiation musicale, au chant et à l'expression corporelle et rythmique est d'environ de 1 heures - 1 h 15 étant entendu que ces 3 domaines restent étroitement liés au niveau de l'intervention pédagogique. Ce temps global est distribué en périodes de durée variable en fonction des intérêts et des possibilités d'attention des enfants. Cet horaire est renforcé depuis le 2 décembre dernier par la venue de M. FRANÇOIS, en principe 2 fois par semaine pour des interventions de 30 à 45'.

L'expérience porte sur un effectif de 34 enfants de 5 à 6 ans c'est-à-dire la dernière année d'école maternelle. Mais, il faut noter que ces enfants ont déjà été dirigés par Mme BOUTRON en section de « Moyens ».

Les enfants de cette classe chantent beaucoup avec l'institutrice : chant dirigé, chant mimé, chant inventé.

Les enfants avaient déjà, en moyenne section, manipulé et exploré les instruments à percussion : carillons, xylophones, claves, wood-block, maracasses, cymbale suspendue, caisse-claire, triangles et bien sûr le matériel improvisé : bâtons, anneaux de bois, boîtes métalliques avec des graines, clous suspendus, etc. En fonction des découvertes fortuites ou provoquées par l'institutrice des utilisations précises, individuelles et collectives en ont été faites (reproduction de rythmes-accompagnements des mouvements-hauteur, intensité, durée des sons).

L'animateur en collaboration avec l'institutrice enrichit, précise, exploite le travail réalisé dans la semaine avec les enfants. Exemple : harmonise les mélodies créées par les enfants ou les amène à trouver eux-mêmes ce qui doit être changé : propositions d'harmonisations, écoute, choix).

Il demande de plus aux enfants un travail à consignes strictes auxquelles ils peuvent répondre. En effet, si celles-ci demandent l'effort, elles correspondent néanmoins à leurs possibilités.

Ce qui est exploité par l'animateur :

— au niveau du rythme :
  travail sur les frappés-reproduction de rythmes sur les instruments,
  associations rythmes-mots (comptines données, comptines créées),
  associations mouvements-rythmes-mots,
  travail vocal sur les rythmes, leurs transformations

possibles au niveau de la durée, de la hauteur, de l'intensité des sons à travers le support d'un texte plus ou moins long.

repérage et utilisation des différents « tempo » des enfants à travers le chant spontané, l'expression corporelle, le maniement des instruments à percussion.

— étude du chant :
travail de vocalises accompagnées ou non de frappés pour favoriser la fixation de la gamme pentatonique sur des syllabes diverses,

sur de courtes phrases musicales tirées d'un chant à étudier introduction de phrases musicales tirées d'un chant à étudier, introduction de phrases parlées tirées du chant : modulations sur la durée, la hauteur, l'intensité des mots de la phrase,

introduction du rythme réel (phrase parlée-phrase chantée).

Ce travail s'effectue par groupe en complémentarité pour :

— favoriser les possibilités de comparaisons sur le plan auditif et affiner l'écoute
— favoriser les réflexes : repérage d'un stimulus donné et réponse à ce stimulus.

Recherche sur les instruments à percussion de rythmes d'accompagnement pour une phrase travaillée.

Quand tout le chant a été parcouru l'interprétation s'essaie par interventions successives de différents petits groupes au signal de l'animateur (réflexe-inhibition).

L'intériorisation se contrôle au moment où les enfants sont capables de chanter une phrase, de taire la suivante, pour chanter de façon juste la troisième.

Intervient ensuite, lorsque le chant est su, une harmonisation simple sur les instruments : accompagnement déterminé par l'animateur sur le xylophone ou rythmé sur les autres instruments à percussion.

A tout moment l'animateur s'efforce :
de solliciter la disponibilité individuelle ou collective
d'amener à une écoute de plus en plus subtile
de demander la précision
— du geste
— du son
— de la prononciation
— de la réponse réflexe
— de l'inhibition

de prendre conscience de l'autre
d'en tenir compte
de s'y ajuster
de favoriser la joie de la création collective en sollicitant la participation de tous en fonction des diverses possibilités.

Mme MIQUET fait remarquer qu'une grande complicité sur tous les plan règne entre Mme BOUTRON et M. FRANÇOIS et Mme BOUTRON souligne l'extrême malléabilité des enfants quand ils sont mis sous condition favorable. Mme BOUTRON insiste sur le fait que les enfants de cette classe ont un pouvoir d'attention supérieur à ceux qui n'ont pas d'initiation musicale et font montre d'une prononciation et d'une expression du langage parlé meilleures.

La question est posée : Que peuvent faire les institutrices ?

Réponse de Mme MIQUET : Suivre des stages, des séminaires, etc. Mme BOUTRON est comme beaucoup d'institutrices, elle n'est pas musicienne, elle participe à des stages, à des chorales et actuellement à une recherche officielle de l'INRDP sur le plan « mouvement musique ». Il est très intéressant de constater au fil des années la progression parallèle du niveau des enfants et de celui de la maîtresse.

Il faut toutefois déplorer le manque de crédits pour l'équipement des classes, pour les stages mais par contre apprécier l'aide de certains conseillers pédagogiques.

(à suivre)

LA 9ème SESSION DE L'ACADÉMIE DE L'ORGUE DE SAINT-DIE

Du 9 au 24 juillet 1976 s'est déroulé à Saint-Dié dans les Vosges, la neuvième session de l'Académie de l'Orgue de Saint-Dié. Académie de l'Orgue de Saint-Dié et non Académie d'Orgue de Saint-Dié. En effet, c'est autour du magnifique instrument du Temple de Saint-Dié que s'organisent les différentes activités de l'Académie : 53 jeux répartis sur quatre claviers manuels et un clavier de pédale, traction mécanique pour les notes et pour les jeux. Il a été construit entre 1965 et 1968 par le pasteur Pierre VALLOTON, aidé par le facteur d'orgues Philippe HARTMANN. Depuis l'achèvement de cet instrument a lieu tous les ans en juillet une Académie de l'Orgue de Saint-Dié, créée et organisée par Pierre VALLOTON et Marie-Louise GIROD, organiste titulaire du grand orgue de l'Oratoire du Louvre à Paris.

Cette année encore Marie-Louise GIROD s'était entourée d'une équipe de professeurs remarquables : Paul HELFER (Lausanne), Bernard LAGACÉ (Canada), Jean-Pierre LEGUAY (Notre-Dame des Champs, Paris), Gérard LETELLIER (St-Pierre du Gros Cailloux, Paris), Gaston LITAIZE (Saint-François-Xavier, Paris), Gunther MORCHE (Heidelberg, Mannheim), Maurice MOERLEN (Cathédrale de Strasbourg), Jean-François VAUCHER (Lausanne) et Jean WALLET (Cathédrale de Nice), auxquels il faut ajouter le facteur d'orgues Claude ARMAND (Foix).

Dix extraordinaires professeurs pour moins de quarante stagiaires !

Des amoureux de l'Orgue, sans distinction d'âge, de niveau organistique ou de religion, titulaires ou non dans une église ou un temple s'y sont retrouvés pour suivre avec ferveur les cours et les concerts.

Les cours sont de deux ordres : le matin ils portent sur des questions générales : musicologie, registration, facture d'orgue, analyse harmonique, hymnologie; l'après-midi les stagiaires répartis en huit groupes de cinq suivant leur niveau (déterminé après audition le premier jour) vont travailler aux différentes tribunes des églises de la ville et des environs jusqu'à seize heures, heure à laquelle un des professeurs les rejoint jusqu'à 18 h 30 pour les entendre et les aider à résoudre des problèmes d'interprétation ou de technique, et Dieu sait s'ils sont nombreux et contreversés à l'Orgue ! Pour une même œuvre un stagiaire reçoit des différents professeurs auxquels il la joue, des indications d'articulation, de phrasé, de temps, de registration parfois fort contradictoires, l'invitant ainsi à prendre conscience qu'une solution toute faite, intangible et sécurisante n'existe pas en matière d'interprétation, mais qu'il faut réfléchir, chercher, choisir, prendre des risques et en particulier celui de changer d'avis au cours des années. Les cours du matin ont porté cette année sur l'analyse des 18 chorals de Leipzig et de l'Art de la Fugue (Bernard LAGACÉ), des sonates en trio (Gunther MORCHE), l'utilisation du plain chant dans la musique d'orgue avant J.S. Bach (Paul HELFER), Edgar Varèse (J.-P. LEGUAY), l'histoire de la classe d'Orgue au Conservatoire de Paris entre 1919 et 1954 et Charles Tournemire (G. LITAIZE), la facture d'Orgue (Claude ARMAND). Les matinées se terminaient par une heure de chorale consacrée au Magnificat de Pachelbel, heure à laquelle tous les stagiaires ont pris part : un organiste est souvent un maître de chapelle, où il est appelé à le devenir, il ne doit donc pas ignorer les problèmes du chant choral.

Tous les soirs avait lieu un récital d'orgue au temple où l'on a pu entendre à tour de rôle tous les professeurs de l'Académie. Ces dix récitals, publics et gratuits ont attiré un très nombreux, fidèle et fervent public, que par ses ovations a montré son attachement à une musique d'orgue de qualité. Cela est bien encourageant lorsque l'on sait l'abandon dont elle est l'objet dans de trop nombreux temples et églises.

Une journée entière a été consacrée à une sortie organologique qui nous a permis de découvrir

quatre instruments sous les doigts de leur titulaire : Saint-Mainbœuf de Montbéliard (Didier, Hartmann), Saint-Christophe de Belfort (Valtrin, Callinet, Schwenkedel), Saint-Etienne de Mulhouse (Cavaillé - Coll), Temple Saint-Jean de Mulhouse (Silbermann, Kern).

Je serais incomplet si je ne disais que l'Académie a pris toute sa dimension et sa signification par le culte quotidien du matin, avant les cours, ou tous : protestants, catholiques ou non croyants ont pu en toute liberté se retrouver et s'exprimer par des jeux d'orgue, des lectures, des prières...

Si j'ai eu envie de vous parler de cette Académie, l'une des plus ancienne en France, mais aussi l'une des plus discrète, c'est que comme tous les stagiaires (parmi lesquels quelques professeurs d'éducation musicale...) je m'y suis senti accueilli, j'allais dire attendu, par les responsables et les professeurs avec une simplicité et une gentillesse tout à fait étonnantes. La proximité des uns et des autres est si grande qu'un visiteur ne ferait guère de distinction entre maîtres et élèves... sauf pendant les cours ! Au bout de quelques jours de stages, les quelques inévitables barrières disparaissent, et il n'y a plus qu'une communauté d'amis qui vivent intensément une expérience musicale, pédagogique, voire pour certains spirituelle passionnante.

Au dela de tout ce que j'ai pu apprendre ou approfondir sur l'Orgue, cette Académie a été pour moi un ballon d'oxygène qui m'aidera dans la traversée de cette nouvelle année scolaire !

Vers le mois de mars, je vous donnerai dans ces colonnes, tous renseignements utiles pour la 10e Académie qui se déroulera du 8 au 23 juillet, mais dès à présent je vous en donne l'adresse :

Académie de l'Orgue de Saint-Dié

16, rue Maréchal-Foch - 88100 SAINT-DIE.

Jean-Jacques PREVOST

nOtre discOthèque

par Jean-Jacques PREVOST

- **FRANCESCO FOGGIA (1604-1688), La passion de Notre Seigneur Jésus Christ**

FRANCESCO SAVERIO GIAY (XVIIIe siècle), Troisième leçon du Vendredi Saint.

SOLISTES, ENSEMBLE VOCAL ET INSTRUMENTAL DE LYON DIRECTION GUY CORNUT. DISQUE ERATO STU 70 973.

Je serais curieux de savoir combien parmi les lecteurs de cette revue connaissaient les noms de **Francesco Foggia** et de **Francesco Saverio Giay,** deux compositeurs italiens, l'un romain appartenant au XVIIe siècle, l'autre napolitain au XVIIIe siècle. Les deux œuvres que nous propose ce disque, montrent que leurs auteurs méritent mieux que des articles dans les dictionnaires spécialisés. Le disque révèle parfois des œuvres et des auteurs dont l'intérêt n'apparait pas d'emblée incontestable, et c'est toujours avec un peu de curiosité mêlée de crainte que je m'apprête à entendre des œuvres d'illustres inconnus des siècles passés. Eh bien j'ai pris beaucoup de plaisir à l'audition de ces deux œuvres qui dénotent chez ces deux maîtres de chapelle un métier et un goût très sûrs même si l'originalité stylistique n'est pas très grande.

La passion de Notre Seigneur Jésus Christ de Francesco Foggia, restituée par Pierre GUILLOT est écrite pour trois chœurs (S.A.T.B., S.S.T., S.S.B.), soprano, alto et baryton solos et continuo (orgue et clavecin). L'utilisation des trois masses chorales qui alternent avec récitatifs duos, trios, donne un relief dans l'espace très étonnant. Dans cet oratorio qui n'a pas à rougir d'appartenir à un recueil de dix oratorios de CARISSIMI, le stile antico (polyphonie traditionnelle héritée de Palestrina) et le stile nuovo (monodie accompagnée héritée de Monteverdi) s'équilibrent avec un rare bonheur.

La deuxième face du disque est complétée par la **troisième leçon de ténèbres du Vendredi Saint de Francesco Saverio GIAY** restituée par Marie-Thérèse BOUQUET et Gustave BOYER. Comme chez François COUPERIN ou M.A. CHARPENTIER, il s'agit d'une œuvre pour un soliste vocal, ici un baryton mais à l'origine au castrat, accompagné par le continuo, ici violoncelle et clavecin. Le climat n'est pas le même que chez COUPERIN ou CHARPENTIER, beaucoup moins intérieur et dépouillé il évolue dans un style proche de l'Arioso qui n'est pas sans évoquer MOZART.

Ces œuvres sont magnifiquement rendues par l'ensemble vocal et instrumental de Lyon dirigé par Guy CORNUT, avec Danielle BORST, soprano, Annie BARTELLONI, alto et Philippe HUTTENLUCHER, baryton.

- **TROIS SIECLES DE MUSIQUE PORTUGAISE - VOL. 1. FRANCISCO ANTONIO DE ALMEIDA** (fin XVIIe siècle, 1755) : **Magnificat**

ESTEVAO LOPES MORAGO (fin XVIe siècle, après 1630) : **Laudate Pueri Neuf Villancicos** - XVe au XVIIe siècle.

SOLISTES, CHŒUR DE LA FONDATION GULBENKIAN DE LISBONNE, DIRECTION FERNANDO ELDORO DISQUE ERATO STU 70 954

J'ai pris un très grand plaisir à l'audition de ce disque consacré à trois siècles de musique portugaise, dont la première face est réservée à deux œuvres sacrées, et la seconde à neuf chansons ressortissant, par définition, du domaine profane. Le langage musical de ces œuvres ne semble pas se démarquer fondamentalement d'œuvres espagnoles, italiennes ou françaises de ces mêmes époques. Les traits nationaux caractéristiques ne sont pas évidents, même s'ils existent, ils sont absorbés par l'influence très grande qu'a exercé en Europe l'école franco-flamande aux XVe et XVIe siècles, elle-même influencée par l'Italie. Ces œuvres pour n'être pas d'une originalité exceptionnelle, n'en sont pas moins très belles. Le **Magnificat de Francesco Antonio de ALMEIDA** (fin XVIIe siècle - 1755) à deux chœurs appuyés sur une basse continue (orgue) est d'un style très ferme, et contrasté ou l'influence directe de l'Italie (où le compositeur étudia à peu près à la même époque qu'HAENDEL) est très sensible. Le psaume **Laudate Pueri de Estevao LOPES** MORAGO (fin XVIe siècle après 1630) dans le 8e ton est lui aussi écrit à deux chœurs et date de 1628. Les versets impairs polyphoniques du psaume, alternent avec les versets pairs monodiques. Musique claire et transparente. Les neuf Villancicos composés entre le XVe et le XVIIe siècle sont extraites du chansonnier Hortensia Publia appartenant à la bibliothèque d'Elvas. Ils se rattachent au même genre que la chanson cultivée partout en Europe à la même époque. Cette musique tour à tour gaie ou mélancolique peut aisément rivaliser avec les œuvres d'un Lassus, d'un Janequin ou d'un Costeley. L'admirable chœur de la fondation Gulbenkan de Lisbonne, révélé au public par Michel Corboz est ici placé sous la conduite irréprochable de Fernando ELDORO.

- **JEAN-MARIE LECLAIR (1697-1764), Les Sonates pour flûte et clavecin**

JEAN-PIERRE RAMPAL, FLUTE, ROBERT VEYRON LACROIX, CLAVECIN - ALBUM DE DEUX DISQUES ERATO STU 70957/958

Alors que l'Allemagne nous livre à profusion dans la première moitié du XVIIIe siècle des sonates pour flûte traversière et clavecin (que l'on songe en particulier aux pages admirables de J.S. Bach, de Telemann ou de Haendel), la France se montre beaucoup plus discrète dans ce domaine et il n'est guère que les présentes sonates de **J.M. Leclair** qui puissent leur être comparées. Encore ne sont-elles pas pensées exclusivement pour la flûte puisqu'elles appartiennent aux quatre livres des 36 « **sonates pour le violon et la flûte traversière** ». Ces sonates sont toutes en quatre mouvements (exceptée la sixième en trois mouvements), et évoluent librement entre la forme sonate à l'italienne et la suite. Elles ont été manifestement davantage pensées pour la flûte que pour le violon car elles mettent parfaitement en valeur les ressources particulières de la flûte.

Ces sonates sont de toute beauté et d'une grande variété. Elles sont interprétées avec beaucoup d'allant par JEAN-PIERRE RAMPAL et ROBERT VEYRON-LACROIX, pour lesquels il n'y a plus d'éloge à faire. Certains pourront regretter l'emploi d'instruments modernes, pour ma part je suis beaucoup plus sensible à ce que l'instrumentiste fait de son instrument, qu'à l'instrument lui-même, qui après tout n'est que le moyen d'exprimer la musique et non un but en soi. Le musicien n'assume-t-il pas complètement les risques de sa mission d'interprète en choisissant en toute connaissance de cause tel instrument, plutôt que tel autre afin de servir la musique au mieux de sa pensée, de sa personnalité, de sa technique ? Et pour l'auditeur quel plaisir sans cesse renouvelé que de goûter la musique « baroque » avec des options instrumentales différentes.

• **MOZART (1756-1791), Quatuor à Cordes n° 17 en si b Majeur K 458.**

R. SCHUMANN (1810-1856), Quatuor à Cordes en la mineur n° 1 op 41 n° 1

QUATUOR DE L'ORCHESTRE DE PARIS : JACQUES-FRANCIS MANZONE ET JOSEPH PONTICELLI, VIOLONS, ROGER LEPAUW, ALTO; ALBERT TETARD, VIOLONCELLE.
DISQUE DECCA 7320, SERIE ARISTOCRATE

La réunion de ces deux quatuors sur un seul disque ne semble avoir d'autres justifications que celle de mettre en valeur le jeu de leurs interprètes. Il s'agit donc en fait d'un récital. Disons-le d'emblée : parfaite est cette formation occasionnelle qui donne le change avec les plus grands quatuors du moment. De **Mozart** aussi bien que de **Schumann** les interprètes nous donnent une traduction adéquate à l'esprit de ces œuvres pourtant si différentes, si contrastées, j'allais dire si contraires. Autant le quatuor de MOZART, dédié avec cinq autres à Joseph HAYDN et datant de 1784 est un chef d'œuvre de musique galante, décorative, ce qui n'exclue pas la profondeur, ni surtout la science qu'admirait tout le dédicataire; autant celui de SCHUMANN, datant de 1842 nous fait partager la passion, la douleur, le cauchemar de l'épisode dramatique de ses fiancailles avec Clara avant le bonheur acquis de haute lutte de ses premières années de mariage.

Signalons encore deux sujets de satisfaction : une prise de son extraordinairement réussie donnant un grand relief aux quatre instruments, une notice et une analyse thématique substantielles d'un grand intérêt dues à Georges GOURDET.

• **FRANZ SCHUBERT (1797-1828), La belle meunière**
HERMANN PREY, BARYTON; LEONARD HOKANSON, PIANO
DISQUE PHILIPS TRESORS CLASSIQUES 6501 002

Nombreux parmi ceux qui font chanter à leurs élèves l'un ou l'autre des Lieder de « **La belle meunière** » se réjouiront de la parution de ce disque qui contient une étude documentée et pertinente sur les lieder de SCHUBERT en général et sur « la belle meunière » en particulier due à Karl SCHUMANN, ainsi que le texte de Wilhelm MULLER et son élégante traduction par Georges GOURDET. Quelques uns de ces vingt Lieder peuvent être aisément chantés par nos élèves, surtout s'ils sont germanistes, je pense en particulier à « **Das Wandern** », « **Des Müller Blumen** » ou « **der Jäger** » et l'interprétation d'Hermann PREY qui entoure chaque mélodie d'un amour et d'un soin extrêmes est à leur faire entendre en exemple.

Certes, il existe d'autres interprétations illustres de ces mélodies, mais cet album qui réunit tant d'avantages aussi bien sur le plan de la qualité de l'interprétation que sur celle des documents adjoints, mérite d'être signalé à votre attention.

• **J. BRAHMS (1833-1897), Concerto n°2 pour piano et orchestre.**

CECILE OUSSET, PIANO; ORCHESTRE DU GEWANDHAUS DE LEIPZIG, DIRECTION KURT MASUR
DISQUE DECCA 7312 SERIE AUSTOCRATE

Le mépris qu'affiche certains de nos musicologues français, parmi les plus éminents, pour **Johannès BRAHMS** me paraît aussi inexplicable qu'injuste. Quand a-t-on vu pour la dernière fois une de ses œuvres au programme du baccalauréat par exemple ? Pour ma part je n'en ai pas le souvenir ! Certes ce n'est pas ici le lieu de défendre ce compositeur, et au fond a-t-il bien besoin de l'être puisque les interprètes et les mélomanes lui consacrent une attention au moins égale à celle qu'ils consacrent à SCHUMANN (lequel SCHUMANN avait découvert en BRAHMS un compositeur authentique et original...) ? La preuve de cet engouement : ce disque qui nous propose la dix-septième version du **deuxième concerto pour piano et orchestre en si bemol majeur opus 83.** Sans doute l'un des sommets du genre. Le piano et l'orchestre y sont intimement mêlés dans une écriture d'une somptuosité et d'un renouvellement inouïs. Les quatre mouvements, (ce qui est rare, il faudra attendre

Prokoviev pour en avoir 5, plus courts, il est vrai) s'ordonnent et s'équilibrent comme dans une symphonie. En vérité, c'est de la toute première symphonie concertante pour piano et orchestre de l'histoire de la musique qu'il s'agit !...

Malgré les retiscences à priori que j'avais de voir une femme se mesurer à ce cheval de bataille des pianistes, l'interprétation de Cécile OUSSET me satisfait pleinement en définitive. Elle est merveilleusement entourée par l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig sous la direction de Kurt MASUR. Il faut encore signaler la très utile analyse de Georges GOUDET (toujours lui !) qui figure sur la pochette.

- **FRANZ LISZT (1811-1886) : Méphisto-valse; Appassionata; consolation n° 3; funérailles; feux follets; 104e sonnet de Pétrarque; la Campanella; Rêve d'amour; Polonaise n° 2.**

FRANÇOIS DUCHABLE, piano.
DISQUE EMI LA VOIX DE SON MAITRE, C 065-14011

Ce disque est un récital de piano destiné à faire miroiter les différentes facettes du compositeur et les multiples qualités de l'interprète. Ainsi que le souligne l'auteur de la pochette « les œuvres interprétées ici présentent quelques aspects fondamentaux de l'art lisztien : la virtuosité transcendante; le lyrisme intime, l'épopée et le drame pianistiques ».

La virtuosité transcendante : **La Campanella** (d'après le rondo final du deuxième concerto de Paganini), **Feux follets** et **Appassionata** (5e et 10e études d'éxécution transcendante). Le lyrisme intime : **Consolation N° 3, Rêve d'amour, 104e sonnet de Pétrarque. Epopées et drames pianistiques : Mephisto valse, Funérailles et Polonaise n° 2.** Ce disque nous offre donc un précieux et complet tour d'horizon du personnage LISZT, devenu légendaire, personnage poussant jusqu'à ses extrêmes limites les traits, j'allais dire les travers propres au romantisme : l'exaltation mystique, le goût du rêve, de la féerie, du fantastique, le pressentiment de la mort, le culte du héros qu'il assumait lui-même comme virtuose adulé par les foules.

François DUCHABLE nous donne de ces pages très connues et maintes fois enregistrées une interprétation extrêmement séduisante alliant la nécessaire virtuosité et résistance physique, à la capacité de chanter avec générosité d'amples et poétiques mélodies.

- **EDUARD GRIEG (1843-1907), Peer Gynt**
THE ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA, DIRECTION ALEXANDER GIBSON, APRIL CANIELO, SOPRANO

DISQUE EMI, LA VOIX DE SON MAITRE C 045-04338

Ce disque nous propose un choix de douze pièces extraites de la musique de scène pour le drame d'**Ibsen : Prélude, Marche nuptiale, Plainte d'Ingrid. Dans le hall du Roi de la montagne, Danse de la fille du Roi de la Montagne, Mort d'Aase, Au matin, Danse arabe, Danse d'Anitra, Chanson de Solveig, Retour de Peer Gynt, Berceuse de Solveig.** Cette œuvre de jeunesse (elle date de 1875, l'année de Carmen !) traduit avec une intense poésie toute la féerie du vieux conte scandinave qui a inspiré IBSEN. Elle nous fait deviner la Norvège, même si on ne la connaît pas, avec son folklore, ses légendes ses paysages ses couleurs son climat. Par ses qualités poétiques et féeriques et le genre auquel elle appartient je serais tenté de rapprocher cette œuvre du « Songe d'une nuit d'été » de MENDELSSOHN. Ces deux œuvres de compositeurs jeunes nous réintègrent dans le monde de l'enfance et peuvent être proposées sans difficulté à nos plus jeunes élèves. Peer Gynt de plus permet en classe de troisième une excellente illustration du chapitre que nous consacrons aux principales écoles nationales.

L'interprétation du Royal Philharmonique Orchestra sous la direction d'Alexander GIBSON est de qualité. Autre attrait de ce disque : il est proposé dans une série très économique.

- **GEORG PHILIP TELEMANN (1683-1767) : Partitas pour flûte à bec, flûte traversière et basse continue.**

BERNARD HUNEAU, FLUTE TRAVERSIERE BAROQUE, FLUTE A BEC; JOEL FORGUES, CLAVECIN; JEAN-LOUIS CHARBONNIER, BASSE DE VIOLE; REALISATION DE LA BASSE CONTINUE : BERNARD HUNEAU.
DISQUE ALVARES C 806

Je reçois à l'instant ce disque qui m'enchante à plus d'un titre et en premier lieu parce qu'il est l'œuvre de jeunes artistes parmi lesquels le flûtiste est un de nos collègues d'éducation musicale.

Dans notre métier, la flûte à bec, tant décriée par certains qui y voient un pis-aller, un succédané du chant, voire un « fléau à la mode » et qui la traitent par le mépris ou tout au contraire la panacée universelle pour d'autres, le remède miracle à tous nos maux, la seule chose véritablement capable d'intéresser nos élèves, est avant tout, qu'on le veuille ou non un instrument de musique à part entière, qui a sa littérature, et son caractère bien particuliers, irremplaçables. COUPERIN, VIVALDI, HAENDEL, BACH, TELEMANN... ont écrit pour elle des œuvres de tout premier plan. Jugez-en par ces quatre partitas extraites des six que contient « la petite musique de chambre » (Die kleine Kammermusik) de TELEMANN, dont deux : la troisième et la quatrième sont jouées ici sur la flûte à bec : soprano pour l'une, ténor pour l'autre; les deux autres partitas la deuxième et la cinquième sont jouées sur la flûte traversière baroque (en bois, très peu de clés). Ce disque permet donc une confrontation très intéressante et très importante de trois types de flûte utilisées à égalité d'importance dans la première moitié du XVIIIe siècle.
Et puis outre, l'intérêt et organologique, flûtistique, il y a l'intérêt musical, celui de la merveilleuse musique de TELEMANN, compositeur prolixe s'il en fut et d'une très grande modernité à son époque. Style aimable, virtuose, brillant, mais qui ne manque pas de nous ravir par quelque chose de plus, de difficile à définir et qui pourrait bien être : le charme. C'est peut-être ce charme qui démarque TELEMANN de ses deux grands contemporains BACH et HAENDEL qui brillent, eux, par d'autres qualités. Bernard HUNEAU se joue de ces œuvres avec une grande maestria sur le plan de la virtuosité et elles en demandent beaucoup; mais il y aurait peut-être encore un peu à gagner sur le plan de la fantaisie, de l'imagination, du charme, encore une fois, que cette musique requiert. Il est admirablement accompagné par Joël FORGUES, clavecin et Jean-Louis CHARBONNIER, viole de gambe. Ce trio pourrait avoir la prétention de rivaliser avec d'illustres aînés Hollandais, Suisses ou Allemands.

Un disque à recommander chaleureusement, tant sur le plan de la découverte musicale et organologique, que pour son utilisation pédagogique.

QUEL EST L'AVENIR DE L'ÉDUCATION MUSICALE ?

Dans son article (L'Education Musicale n° 229-230) M. Veyrier analyse avec justesse la situation de l'enseignement de la musique à l'école et dans les conservatoires : ici un enseignement technique spécialisé, sélectif, implanté dans les villes, là une formation légalement destinée à tout le monde, mais, en fait lacunaire faute de moyens. Nos collègues lui sauront gré d'avoir posé les limites de l'animation et affirmé la nécessité des apprentissages et des connaissances; les rôles et compétences respectifs des professeurs de conservatoire et des professeurs d'éducation musicale : formation instrumentale spécialisée et individualisée pour les premiers, culture musicale générale et pratique collective pour les seconds, ont été clairement définis.

Nous aimerions toutefois apporter quelques correctifs et compléments à ces pertinents propos : sur les objectifs de l'éducation musicale à l'école élémentaire tout d'abord, sur la formation des enseignants ensuite.

La lecture est l'une des clés de la musique; mais il n'est pas très réaliste d'affirmer que tout sera réglé lorsque les enfants de l'école primaire sauront solfier; nous dirons plutôt que le solfège est non pas un but, mais une conséquence souhaitable et même inévitable d'une éducation musicale bien conduite, et nous nous attacherons davantage à la façon dont on arrive à une connaissance qu'au niveau et au contenu de cette connaissance. Nous assignons donc à l'éducation musicale dans les écoles pré-élémentaires et élémentaires les objectifs suivants : familiarisation avec le monde des sons et des durées dans toute sa variété; pratique d'activités musicales (chant, instruments simples); effort vers la formulation et la symbolisation des faits musicaux vécus et assimilés (mais seulement à ce moment); parlons donc plutôt de « pré-solfège » que de « solfège ».

Chaque école devrait posséder un minimum de matériel: magnétophone et bandes enregistrées (plutôt qu'électrophone et disques fragiles), objets sonores confectionnés et enrichis par les enfants, quelques instrmuents simples; on devrait former dans chaque école une chorale et un petit groupe instrumental; à cette organisation, facile à concevoir dans les groupes scolaires de quelque importance, pourrait être substitué, dans les petites écoles, un système de rotation de matériel et de maîtres.

Selon nous il est nécessaire de confier aux instituteurs la responsabilité de ces activités, comme de toutes les activités de l'école. C'est faire bon marché, objectera-t-on, de l'effort de communes qui entretiennent un corps de moniteurs spécialisés. C'est que nous avons observé que l'action de ces maîtres est, par la nature même de leur service, très ponctuelle, et difficilement intégrable à la vie de l'école; c'est aussi que nous voyons là le germe du désaisissement d'une part de la responsabilité éducative des instituteurs; c'est enfin que ces moniteurs, par leur formation d'instrumentistes, nous semblent parfaitement aptes à des activités étrangères aux compétences des instituteurs : enseignement dans des écoles de musique de quartier ou de petites localités dont l'absence, entre l'école et le conservatoire se fait sentir, organisation de « concerts » éducatifs préparés en collaboration avec les enseignants.

Là nous entendons nos contradicteurs : « Vous voulez que les instituteurs prennent en charge toutes les matières. Or combien sont capables d'enseigner la musique ? et le dessin, et l'éducation physique ? même avec le secours du conseiller pédagogique-espèce rarissime ! » C'est que l'on raisonne en pensant à l'instituteur que nous formons en ce moment, et que nous formons mal. Quel est-il donc actuellement, que faut-il qu'il devienne dans l'avenir ?

Nous recevons — tout comme dans l'ancien régime de formation — des jeunes dont la scolarité musicale n'a, à peu près jamais, été normale (entendons par là : en maternelle et primaire pratique régulière du chant, formation auditive et rythmique, au C.E.S. heure hebdomadaire de la 6ᵉ à la 3ᵉ); très peu ont suivi les cours facultatifs ou la chorale, même dans les rares établissements où ces activités étaient proposées; quelques clarinettistes et saxophonistes issus d'harmonies municipales, des guitaristes peu habiles, d'anciens usagers de la flûte à bec, de rares pianistes ou violonistes; la plupart de nos élèves s'équipent assez vite en appareils sonores (magnéto et électrophones, disques parfois « classiques »).

Nous avons en deux ans 80 à 100 heures pour enseigner la musique et sa pédagogie à des jeunes pour la plupart analphabètes et bloqués vocalement et rythmiquement; l'option, la chorale, permettent à quelques-uns de parvenir à un niveau bien modeste, à peine suffisant pour se « débrouiller » en classe. Les autres, s'ils deviennent sensibles à l'importance de l'éveil au monde sonore, ne dominent pas leur matière et, au mieux, devront se contenter d'une pédagogie de soutien et d'imitation : les documents enregistrés, qu'il ne faut pas mépriser, leur rendront service.

Tout cela est bien insuffisant, et l'on conclut aisément que nul progrès ne se produira sans une amélioration considérable de la formation des maîtres.

Le primaire a été devancé par le secondaire, où avait été lancée, voici trente ans une œuvre remarquable. Les filières universitaires, l'agrégation, ont été les récentes étapes de notre alignement sur les autres disciplines. Mais ces satisfactions ne peuvent pas compenser de graves inquiétudes pour le proche avenir; l'éducation musicale est sous-enseignée : sur 2858 postes à la rentrée 1975, 366 ont été supprimés en 1976; le nombre des élèves dans le seul premier cycle est de 2.604.000. D'un côté des affirmations sur l'importance de l'éducation artistique, de l'autre des chiffres, et des projets qui annoncent une déqualification des professeurs d'art et une diminution de leurs effectifs.

Que signifie ce « regroupement du dessin et de la musique pour une approche globale et active du monde de l'art ? (René Haby « Courrier de l'Education n° 34 du 21-6-76 p. 1). Qui seront ces professeurs polyvalents « qui, dans les collèges, prendront en charge « les trois branches de l'éducation esthétique : arts plastiques, arts musicaux arts du spectacle » ? (Groupe de travail présidé par M. Daudrix, « Courrier de l'Education n° 32 du 24-5-76 p. 4). Peut-on raisonnablement penser qu'un même maître sera capable à la fois d'apprendre à peindre ? de former une chorale ? de monter une pièce, une danse ? Ne va-t-on pas évacuer les connaissances (que tels enfants privilégiés auront le moyen d'aller chercher ailleurs) au profit d'une vague et bavarde « animation » ? Comment ne pas comprendre le découragement, la fatigue, les désirs de reconversion de nombreux collègues ! Il en coûte peu à la même commission de souhaiter que « au niveau de l'école élémentaire les instituteurs, dont la formation initiale sera améliorée et l'encadrement renforcé (restent) comme aujourd'hui les initiateurs, les éveilleurs ». Nous sommes d'accord, à condition que l'on donne une autre définition de l'instituteur et de sa formation. Le maître unique doit s'effacer au profit d'une équipe pédagogique, réunissant des compétences diversifiées et travaillant de façon concertée; l'instituteur de demain devra avoir une formation moins polyvalente et plus approfondie; les enseignants du premier et du second degré devront se rejoindre dans une formation de même durée, mais alignée au niveau le plus haut.

Tout cela coûtera cher, mais l'éducation des jeunes n'est-elle pas l'investissement le plus utile pour une société ? Chacun de nous doit, par son action, exiger cet effort.

Professeurs d'Education Musicale
Monique et Jean LENOBLE,
Ecoles Normales du Puy-de-Dôme.

REABONNEMENTS - NOUVEAUX TARIFS

Notre dernier numéro (229-230, juin-juillet 1976) donne, page 2 de couverture, nos nouveaux tarifs d'abonnement à dater du 1er juillet 1976.

La gestion de notre Revue est particulièrement difficile. C'est pourquoi nous vous supplions de bien vouloir vous conformer à ces tarifs, particulièrement ceux d'entre vous qui renouvellent leur abonnement selon les tarifs précédents.

Nous les prions instamment de bien vouloir se mettre en règle en nous adressant la différence entre anciens et nouveaux tarifs.

Aidez-nous. Merci.

A. Musson

INFORMATIONS DIVERSES

VACANCES DU POSTE DE DIRECTEUR DE L'ECOLE MUNICIPALE DE MUSIQUE DE SAINT-MALO AGREE DU 1er DEGRE ET RECRUTEMENT DE PROFESSEUR

1°) La Ville de SAINT-MALO recrute pour le 1er janvier 1977, soit par mutation, soit sur Concours Régional, un Directeur d'Ecole Municipale de Musique (avec Direction d'Orchestre et d'Harmonie Municipale), poste assimilé à celui de Professeur d'Ecole Nationale de Musique - Indice brut : 400/785.

Tous renseignements et candidatures (avec curriculum-vitae, titres et diplômes) sont à adresser à :

— Direction des Services Administratifs Hôtel de Ville, 35400 SAINT-MALO.

Date limite du dépôt de candidature : 1er DECEMBRE 1976.

La date du concours sera communiquée ultérieurement aux candidats.

2°) La ville de SAINT-MALO recrute pour le 1er janvier 1977 des professeurs de :

— Solfège - Chant et Ensemble Vocal - Flûte - Clarinette et Musique de Chambre - Piano - Guitare - Violon - Méthodes Actives et Flûte à Bec - Alto - Violoncelle et Musique de Chambre - Trompette - Trombone, Tuba - Saxophone - Hautbois.

Rémunération identique aux agents du cadre B de la fonction publique.

Dépôt des candidatures :

— 1er DECEMBRE 1976.

La date des Concours sera communiquée ultérieurement aux Candidats.

Pour tous rensignements complémentaires et candidatures, s'adresser à :

— Direction des Services Administratifs, Hôtel de Ville - 35400 SAINT-MALO.

CONCERTS DE MIDI

Tous les vendredis de 12 h 30 à 13 h 30 dans l'Amphithéâtre RICHELIEU DE LA SORBONNE (netrée par la cour d'honneur) 1, rue de la Sorbonne, Paris Ve.

REPRISE : 12 NOVEMBRE 1976
LA CAMERATA DE PARIS

Nella ANFUSO, Soprano - Elena POLONSKA, Harpe ancienne Epinette - Maria FERRES, Mezzo-Soprano - John Mac LEAN, Flûte à bec Chalemie - **Des Troubadours à MONTEVERDI.**

19 NOVEMBRE 1976

Luben YORDANOFF, 1er Violon-Solo de l'Orchestre de Paris et Nicole HENRIOT, Pianiste Bela BARTOK - Serge PROKOFIEV.

26 NOVEMBRE 1976

Michel SADANOWSKY, Guitariste G. SANZ - J. TURINA - M. ALBENIZ - I. ALBENIZ - M. DE FALLA - E. GRANADOS.

Prix des places : 7 F. Etudiants : 6 F

Abonnements (5 places pour 5 concerts au choix) : 30 F. Etudiants : 25 F.

Carnets collectifs (5 places pour le même concert) : 30 F. Etudiants : 25 F.

Renseignements : Francine FRANZ, tél : 727-54-74 et permanence tous les vendredis de 10 heures à 11 h 30 : 3, rue Michelet, Paris VIe. Tél. : 325-94-14 (Siège Social)

CONCERT A ST THOMAS D'AQUIN

7 novembre 1976 (17 h 45) : Récital d'orgue par DANIEL ASSELIN, organiste à Montréal (Canada). **9 novembre 1976 (21 h)**: Concert Chœur et Orgue, Chorale Elisabeth BRASSEUR, Arsène BEDOIS, orgue. **14 novembre 1976 (17 h 45)** : Récital d'orgue par Michèle GUYARD œuvres des précurseurs de J.S. Bach, Pachelbel, Bruhns. **21 novembre 1976 (17 h 45)** : Récital d'orgue par Marguerite de JOUVENCEL (Versailles), œuvres de J.S. Bach. **28 novembre 1976 (17 h 45)** : Récital d'orgue par Christine RISKINE (Paris) Musique élisabéthaine J.S. Bach.

CONSERVATOIRE DEPARTEMENTAL DE MUSIQUE DE LA CORSE POSTE VACANT

Le Conservatoire Départemental de Musique de la Corse du Sud, Ajaccio, Directeur : Jean-Jacques KANTOROW.

Recrute un professeur de Violon - Solfège pour l'année 1976-77, poste disponible immédiatement.

Pour tous renseignements et candidature écrire au Conservatoire Départemental de Musique de la Corse, Boîte Postale 185, Ajaccio 20000.

Dans le cadre de l'Institut de Musicologie de l'Université des Sciences humaines de Strasbourg

La Section des Instruments anciens propose une formation spécialisée comprenant : Une pratique instrumentale (au choix); **Clavecin et basse continue** : Agnès Candau, André Stricker — **Flûtes à bec** : Jean-François Alizon, Sabine Weil, Erwin Wild — **Hautbois baroque** : Nils Ferber. — **Luth** : Christine Frantzen. — **Orgue** : Michel Chapuis, André Stricker. Cette classe aborde la littérature des XVIIe et XVIIIe siècles en Allemagne du Sud, Italie et France. — **Viole de gambe** : Camille Farlet. Une recherche musicologique à partir des traités des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, abordant tous les problèmes de l'exécution instrumentale : tempo, articulation, phrasé, registration, ornementation, etc. Un important programme de musique d'ensemble destiné à former des musiciens capables d'animer des groupes instrumentaux.

A l'issue de ces études, les épreuves du Diplôme d'Université comprennent : Une réalisation de basse continue au clavier ou au luth, l'ornementation de pièces de la Renaissance ou de la période baroque sur l'instrument du candidat, la soutenance d'un mémoire concernant l'histoire ou l'interprétation de la musique ancienne, une audition publique comportant des pièces en solo et en ensemble.

Conditions d'accès : Baccalauréat. Parallèlement à cet enseignement, les étudiants sont tenus de s'inscrire aux Unités de Valeur proprement musicale du DEUG et de la Licence d'Education musicole de l'Institut de Musicologie : MUS 501, 601, 301. Technique de la musique (solfège, harmonie). MUS 502, 602, 302. Histoire de la musique, analyse des formes, organologie. MUS 503, 603. 303, 304. Pratique de la musique (préparée par la Section des Instruments anciens). MUS 305. Psychopédagogie et animation musicale. MUS 306. Acoustique. Pour tous renseignements complémentaires s'adresser à l'Institut de Musicologie, 22, rue Descartes - 67084 Strasbourg-Cedex.

DES LAMES SONORES A UN PRIX ABORDABLE

Parmi le matériel d'éducation musicale, les jeux de lames sonores (dont chaque note est fixée sur un résonateur individuel) offrent des possibilités dont l'intérêt n'est plus à démontrer :

— une lame utilisée seule peut servir d'instrument rythmique;
— si on distribue une lame différente à chaque élève, le travail sur une mélodie est aussi facile que la direction d'un orchestre rythmique;
— un même élève peut recevoir plusieurs notes formant accord;
— on peut aussi former un instrument complet : gamme pentatonique, gamme majeure ou gamme chromatique (dans le dernier cas, on peut aisément disposer les lames en structure auto-transpositrice).

Service Musique Equipement, 38, rue Quincampoix, 75004 Paris, offre actuellement différents modèles de jeux de lames sonores, à des prix extrêmement compétitifs : par exemple, 2 octaves chromatiques (25 notes sur résonateurs bois + 25 baguettes) pour 350 F, franco de port en France, sans compter une possibilité de remise de 15 %.

VACANCES DE POSTES

Un poste de professeur d'éducation musicale est actuellement vacant au C.E.S. d'Etat Mille Roches, Saint-André, 97440 La Réunion. Téléphone : 23-00-72.

Les candidats peuvent obtenir des renseignements complémentaires et proposer leur candidature à :

M. le Principal du C.E.S. d'Etat Mille Roches, Saint-André, 97440 La Réunion.

Une préfiguration d'une section arts-études à dominante musicale est programmée dans l'établissement, lequel est pourvu d'un matériel d'enseignement musical de base : chaîne haute fidélité, discothèque, 50 disques neufs, piano, instrumentarium Orff, matériel Martenot.

RENSEIGNEMENTS POUR LES NOUVEAUX PERSONNELS ENSEIGNANTS

L'année scolaire : Rentrée : mêmes date qu'en Métropole. Grandes vacances d'été austral : fin décembre à fin février; rentrée : 1er mars. Vacances d'août : du 14 août au 12 septembre.

1) **Salaire :**

Traitement Métropole + 35 % (indemnité de vie chère).
Mode de calcul :
a) Traitement mensuel brut Métropole x 1,29.
35 % — 6 % pour retraite = 1,29.
x 1,385 base actuelle de l'index de correction qui décroît au fur et à mesure des augmentations de salaire de la fonction publique.
= mensuel brut Réunion.
b) Indemnité résidence (IR) :
IR Métropole x 1,385 = IR Réunion (zone 3).
Total traitement = + mensuel + IR Réunion + IFE (indemnité forfaitaire enseignants : agrégé 16,66 F; certifié 13,33 F: PEGC/MAII 10,00 F; MAIII/inst. 6,66 F
— SS — MGEN.

2) **Indemnités :**

1° Professeurs mutés indemnités de frais d'hôtel à l'arrivée 21 jours forfaitaires.

2° Prime d'installation : un an de salaire Réunion. Payable : 1/3 à l'arrivée; 1/3 au bout de deux ans; 1/3 au bout de quatre ans. Frais d'hôtel à l'arrivée.
N.B. : Seulement dans cas où un déménagement est effectué.
Taux forfaitaire par jour : GR I : 34 F; GR II : 28 F.
Une durée de vingt jours sera alors attribuée sur la base journalière ci-dessus.

3° Indemnité d'éloignement : un an de salaire **brut** Réunion payable en trois fractions :
Première fraction à l'arrivée, soit salaire mensuel brut x index de correction x 4 parts.
N.B. : En plus, 1 part pour conjoint : 1/2 part par enfant.
Deuxième fraction deux ans après arrivée. Même calcul.
Troisième fraction quatre ans après arrivée. Même calcul.

4° Frais de déménagement :
Remboursés sur base du décret n° 53-511 du 21 mai 1953, modifié par décret n° 7630 du 13 janvier 1976.
Contacter bureau des voyages du Ministère.
Et, à l'arrivée, vice-rectorat de La Réunion.

3) **Congés administratifs :**

Quatre mois tous les deux ans.

Voyage avion payé, pendant le séjour en Métropole, le traitement est payé au taux métropolitain.

Logement à Saint-André : pas de logement de fonction pour les enseignants.

Location : villa facile à trouver.

Possible louer des meubles en attendant l'arrivée du déménagement.

Télévision : une seule chaîne (noir et blanc, couleur). Définition image différente ici.

Climat : tropical mais tempéré en été températures en hiver; risques cycloniques.

Vêtements très légers, de pluie.
Pour hommes : pantalon léger et chemise ou polo.
Pour femme : robe légère.
Ecoles : maternelles, élémentaires et C.E.S. à Saint-André.
Lycée à Saint-Benoît (15 km) et Saint-Denis (29 km) et C.E.T. (15 km).

OUVERTURE D'UNE MAISON DE LA MUSIQUE ANCIENNE

Au cœur de Paris, entre le Musée Pompidou et la maison des célèbres facteurs de clavecins Blanchet et Taskin, vient de se créer un centre dont le but est de servir entièrement la Musique Ancienne et ses nombreux amateurs. Il regroupe, sous le nom de « Maison de la Musique Ancienne », différentes activités placées sous la responsabilité technique de Pierre Dumoulin, qui fut pendant 8 ans restaurateur au Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

La principale consiste à fournir aux musiciens une vaste gamme d'instruments, tant copiés sur des originaux conservés dans les musées qu'émanant de firmes réputées telles que Moeck, Monk, Hopf... Dans un éventail de prix très large, on peut trouver :

— Instruments à clavier : clavicordes, épinettes, clavecins, pianofortes.
— Luths, théorbes, guitares baroques...
— Violes et archets.
— Violons baroques et archets.
— Flûtes à bec et traversières.
— Cromornes, sourdelines, chalemies, hautbois...
— Cornets et serpents, etc.

Dans chaque catégorie, tous les instruments sont choisis pour leur conformité avec les instruments originaux; des modèles d'étude sont disponibles à un prix inférieur aux modèles professionnels dont la décoration est plus élaborée.

Certains instruments seront aussi disponibles en « kits » : luths, clavicordes, épinettes, clavecins, pianofortes... Il est important de préciser que les **nouveaux** kits « Frank Hubbard » de Boston seront distribués en France par la Maison de la Musique Ancienne.

A cette longue liste d'instruments, dont certains sont disponibles en France pour la première fois, s'ajoutent des services inséparables des instruments eux-mêmes. Ainsi sont organisés des stages d'initiation au montage des kits, des stages de perfectionnement (accord, tempérament, réglage et entretien des clavecins), des cours d'interprétation (débutants et perfectionnement) confiés à des spécialistes de chaque instrument ancien, ainsi que des cours sur la facture instrumentale. Ces activités ont lieu dans un local de 250 m2, au siège même de la Maison de la Musique Ancienne (88, rue Saint-Martin, 75004 Paris - 272-62-10).

Un département réunissant des documents iconographiques ainsi que des plans d'instruments fonctionnera également d'ici quelques mois, afin de compléter l'information des musiciens et des stagiaires.

Du matériel (bois, outils) pourra être mis à la disposition des luthiers amateurs désirant se construire un instrument pour le plaisir.

Le but de cette « Maison de la Musique Ancienne » est donc de regrouper sous le même toit les instruments, les partitions, les conseils et les informations nécessaires au développement de la Musique Ancienne en France.

OFFRE D'ECHANGE

CHORALE Lycée et CES Alain-Fournier, 50, rue Mallarmé, 18000 BOURGES (170 choristes 40 x mixtes élèves 6e à Terminale) ainsi qu'ENSEMBLE INSTRUMENTAL de cet établissement cherchent à réaliser échange avec formations équivalentes. Ecrire d'urgence à : Mlle Elisabeth BARRAUX ou
M. Daniel TRAINOY, professeurs d'E.M.

ERRATA

Symphonie n° 2 en Si bémol d'Albert Roussel :
Troisième mouvement, n° 228 de mai 1976, page 9/301, 1re colone :
197-202, au lieu de thème C, lire **thème E**
343-352, au lieu de thème C, lire **thème E**
368-376, au lieu de C passe aux violons, lire **E**

VILLE DE LYON
CONSERVATOIRE NATIONAL DE REGION DE MUSIQUE ET D'ART DRAMATIQUE

Le Conservatoire national de Région de Musique et d'Art dramatique de Lyon recrute :
Deux professeurs de violon.
Postes vacants au 15 septembre 1976.

A CŒUR JOIE
CHANTERIES CANTILENES
DELEGATION DES YVELINES
« REPERTOIRE » VOIX EGALES

La Branche Chanteries Cantilènes des Yvelines organise par l'intermédiaire de Madame F. LELEU, Professeur d'Education Musicale au C.E.S. de Buc, une réunion sur le thème « Que peut-on faire chanter à un groupe d'enfants ». Cette réunion se tiendra au C.E.S. de Buc (2 km au Sud de Versailles) le samedi 27 novembre 1976 à partir de 14 heures.

Elle intéresse tous ceux qui font chanter des enfants de la Maternelle aux jeunes filles en passant par les colonies de vacances et le répertoire scolaire à voix égales avec ou sans instruments.

Une exposition vente de partitions sera assurée par des éditeurs de musique.

Des échanges pourront avoir lieu en profitant de l'expérience que chacun pourra apporter.

Nous pensons que ce sujet intéressera de nombreuses personnes (enseignants, moniteurs de colonies, chefs de chœurs) et que vous pourrez lui donner toute la diffusion possible.
Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser à Mme LELEU, 58, avenue de Paris, 78000 VERSAILLES.

LES CONCERTS DU LUNDI
THEATRE ESSAION

6, rue Pierre-au-Lard - 41, rue du Temple - 75004 PARIS

Les concerts du lundi à Essaïon, bien présents désormais dans la vie musicale à Paris, vont entrer dans leur troisième année.

Déjà deux ans que nombre de musiciens ont pu se faire entendre dans ce lieu privilégié.

Privilégié par le cadre, bien sûr, qui se prête à la musique de chambre étroitement liée au public, mais privilégié aussi par une très grande liberté d'action, de programmation, sans contrainte d'aucune sorte, avec un seul souci : permettre à des musiciens de faire ce qu'ils aiment.

Cette saison 76-77 sera enrichie par une série de « dimanche à 18 h 30 » réservée aux pianistes, à tous ces pianistes qui ont quelque chose à dire mais n'en ont pas souvent l'occasion.

Notons que le Centenaire de Manuel de Falla sera célébré la veille même de l'anniversaire de sa naissance.

Il y aura aussi une série « carte blanche à... » confiée à un interprête ou compositeur qui pourra montrer les différentes facettes de son talent.

Ainsi, avec deux concerts par semaine, sans oublier la programmation théâtrale, Essaïon vivra musicalement et intensément en plein cœur du marais juste en face du plateau Beaubourg.

LES CONCERTS DU LUNDI - 20 h 30

- NOVEMBRE:

Lundi 8 : Ryo Noda (saxophone) avec le concours de Akiko Ebi. Jean-Sébastien Bach et Musiciens Contemporains : J.S. Bach (arrangement J.M. Londeix) Suite N° 1 pour saxophone-alto seul. Improvisations 1 et 3 pour saxophone alto seul. Seurette : In Diesem Braus pour saxophone alto seul. Charpentier : Gavambodi 2 pour saxophone alto et piano. JoJi Yuasa : Not I, but the wind... (création) pour saxophones et amplificateur. J.S. Bach (arrangement Ryo Noda) : Sonate n° 1 pour saxophone sopranino et piano.

Lundi 15 : Ensemble de Musique Ancienne Euterpe. Musique instrumentale et vocale du XIIe au XVIIe siècle. Danses de la Renaissance.

Lundi 22 : Centenaire de la naissance de Manuel de Falla. (23 novembre 1876 - 14 novembre 1946). Isabel Garcisanz (mezzo-soprano) - Teresa Llacuna (piano). Sept chansons espagnoles. Intégrale de l'œuvre pour piano.

Lundi 29 : Les Clarinettes de Grenoble (Direction Max Coste) jouent et chantent Mozart. Intégrale des nocturnes pour deux sopranos et baryton.

- DECEMBRE

Lundi 6 : Jean-Pierre DUPUY (piano). Le piano contemporain (Amérique Latine, Espagne, Portugal). Création d'une œuvre de Tomas Marco (Espagne).

Lundi 13 : Carte blanche à Olivier Greif (compositeur), avec Henri Barda (piano), Nell Froger (soprano), Ryo Noda (saxophone), Gaëtane Prouvost (violon)

LES CONCERTS DU DIMANCHE - 18 h 30

- NOVEMBRE

Dimanche 7 : Nathalie Wayser - « La Variation ». Mozart - Schumann - Beethoven - Leval.

Dimanche 14 : Daria Hovora « Le Prélude ». Scriabine - Rachmaninoff - Franck Martin - Chopin.

Dimanche 21 : Alain Raes « La danse ». Chopin - Honegger - Roussel - Shimanovsky - Ravel - Liszt.

Dimanche 28 : Irène Pamboukjian « La Suite ». Scarlatti - Schumann - Bartok - Ravel.

- DECEMBRE

Dimanche 5 : Josette Morata « Les Etudes ». Chopin - Debussy - Bartok - Scriabine.

Dimanche 12 : Olivier Gardon « La Sonate ». Haydn - Mozart Schubert.

CONCERTS A SAINT-THOMAS D'AQUIN

Mardi 9 novembre 1976, à 20 h 30 : Chœur et orgue. Chorale Elisabeth Brasseur, direction Catherine Brilli, Arsène Bedois, orgue. J.S. Bach : « Maîtres portugais des XVIe et XVIIe siècles. J.-M. Benjamin : Cantate « Prière du matin dans la solitude » (création mondiale), Xavier Talamet, baryton.

A. DOMMEL-DIENY
COLLECTION « L'HARMONIE VIVANTE »

Tome I : « L'Harmonie tonale ». Ed. Delachaux et Niestlé (troisième édition).

Tome II : « De l'analyse harmonique à l'interprétation ». Ed. Delachaux et Niestlé. Deuxième édition en préparation. Le supplément à la première édition.

Tome III : « 300 leçons d'harmonie et exercices gradués ». Ed. Delachaux et Niestlé. Première partie : Textes des leçons. Deuxième partie : Réalisations.

Tome IV : « Contrepoint et Harmonie ». Ed. Delachaux et Niestlé.

Tome V : « L'Analyse harmonique en exemples de J.-B. Bach à Debussy » (en 18 fascicules). Fasc. 1 : J.-S. Bach, Ed. Delachaux et Niestlé - Fasc. 2 : J.-S. Bach. Ed. Transatlantiques - Fasc. 3 : J.-S. Bach. En préparation - Fasc. 4 : J.S. Bach. En préparation - Fasc. 5 : J.-S. Bach. En préparation - Fasc. 6 : Mozart - Beethoven. Edité par l'auteur - Fasc. 7 : Chopin. Ed. Transatlantiques - Fasc. 8 : Schumann. Ed. Delachaux et Niestlé - Fasc. 9 : Schubert - Liszt. Paru - Fasc. 10 : Brahms - Mahler. En préparation - Fasc. 11 : César Franck. Edité parl'auteur -Fasc. 12 : Gabriel Fauré. Edité par l'auteur - Fasc. 13 : Gabriel Fauré. Ed. Delachaux et Niestlé - Fasc. 14 : Gabriel Fauré. En préparation - Fasc. 15 : Wagner, Duparc, H. Wolf, Ch. Koechlin. En préparation - Fasc. 16 : Debussy. Ed. Delachaux et Niestlé - Fasc. 17 : Debussy. En préparation - Fasc. 18 : Ravel. En préparation.

Tome VI : « Abrégé d'harmonie tonale ». Edtié par l'auteur.

Pour les ouvrages parus aux Editions Delachaux et Niestlé (32, rue de Grenelle, 75007 Paris, tél. : 548.38.42) et aux Editions Transatlantiques (14, avenue Hoche, 75008 Paris, tél. : 924.01.46), s'adresser directement aux éditeurs.

Les ouvrages édités par l'auteur seront commandés chez Musica Reservata, à 37170 Chambray-lès-Tours, et ensuite chez Ars Musica 21, rue de l'Ermitage, 37100, tél. : (15) 47.51.29.73.

On les trouve aussi au Centre de Documentation universitaire (C.D.U.), 88, boulevard Saint-Germain, 75005 Paris, tél. : (1) 325.23.23.

NUMEROS ANCIENS ENCORE DISPONIBLES au prix unitaire de 5 F

• Numéro 223, décembre 1975

Notre supplément inconographique (Alain Lieuze) — La théorie de l'imitation (Yves Hucher) — Place au chant (Jean-Paul Febvre) — Poséidon et Euterpe (Olivier Corbiot) — Saint-Saëns : Second Concerto violoncelle (Michel Daups) — J. Haydn : Symphonie n° 85 Si bémol Majeur (Mme Rossé) Un défenseur inattendu (Jacques Chailley) — Parsifal, le sang et le feu (Michel Guiomar) — Examens et concours : épreuves C.A.P.E.S. 1975 - Université Lyon II.

• Numéro 214, janvier 1975

Isaac Albéniz : Iberia (Jean Maillard) — La messe polyphonique jusqu'au concile de trente (Michel Guiomar) — A propos d'une notion importante et méconnue : la sous-dominante altérée (Amy Dommel-Diény) — Joseph Haydn : quatuor n° 2, op. 33 (Jacqueline Crétel) — Aspects psychologiques du développement musical de l'enfant Arlette Zenatti) — Stendhal (Yves Hucher) — Réflexions sur la musique nouvelle (Pascal Bentoiu).

• Numéro 216, mars 1975

L'éducation musicale en école élémentaire (Jacques Chailley) — Classes à horaires aménagés — Ravel aujourd'hui (René Berthelot) — Ravel et le Concerto en Sol (Hervé Musson) — Aspects psychologiques du développement musical de l'enfant (Arlette Zenatti) — Panorama du ballet en France (Jean Maillard) — Présentation de Balzac (Yves Hucher) — La messe polyphonique jusqu'au Concile de Trente (Michel Guiomar).

• Numéro 218, mai 1975

La cité idéale au Quattrocento (Anne-Marie Lecoq) — La voix de Circé (Michel Guiomar) — Aspects psychologiques du développement musical de l'enfant (Arlette Zenatti) — Remarques sur le style mélodique de César Franck (René Berthelot) — Avantages sociaux.

• Numéro 219-220, juin-juillet 1975

Organologie : la flûte à bec et ses dérivés (Roger Cotte) — Comment enseigner le chiffrage des mesures (Jacques Chailley, P.-P. Philipot) — L'ensemble traditionnel provençal : galoubet et tambourin (M. Ghys) — Camille Saint-Saëns (Roger Delage) — La voix de Circé (Michel Guiomar) — Reflets d'un entretien avec Bernard Dürr (A.-M. Chartreux) — Université de Paris-I (musique et esthétique musicale) — Ravel et Chabrier (Roger Delage).

• Numéro 225, février 1976

Du nouveau pour l'éducation artistique (René Haby) — Georges Favre, Symphonia brevis de Solstitio brumalis (Jean Maillard) — La place du chant dans l'éducation musicale (Jean-Paul Febvre) — L'option « Arts » (A6) - Education musicale — Parsifal, le sang et le feu (Michel Guiomar) — La peinture à Florence au Quattrocento (Michel Carey) — Molière et l'imitation (Yves Hucher).

• Numéro 226, mars 1976

R. Schumann : Carnaval, op. 9 (René Kopff) — Agrégation de musique et de chant choral — Une notion mal éclaircie : les sons hauts et les sons bas (René Berthelot) — Organologie : la flûte traversière moderne T. Boehm (Roger Cotte) — Lyrisme et naturalisme, panorama critique et problématique (Michel Guiomar) — Les métiers de la musique, Lycée de Sèvres — Examens et concours : Bac A6.

Toute commande doit être accompagnée de son titre de paiement (chèque bancaire, virement postal, trois volets, mandat-lettre). Nepas oublier de rappeler le ou les choisis demandés.

ANALYSES D'ŒUVRES DISPONIBLES

		PRIX
N° 1.	BERLIOZ : Le Carnaval romain	F 3,—
N° 2.	BEETHOVEN : La Sonate à Kreutzer	F 3,—
N° 3.	RAVEL : Jeux d'eau	F 3,—
N° 4.	HAYDN : Symphonie la Surprise	F 3,—
N° 6.	PROKOFIEV : Pierre et le Loup	F 3,—
N° 7.	ROUSSEL : Le Festin de l'araignée	F 3,—
N° 9.	RAVEL : Le Tombeau de Couperin	F 3,—
N° 10.	STRAVINSKY : L'Oiseau de feu	F 3,—
N° 11.	HÆNDEL : Water Music	F 3,—
N° 13.	SCHUMANN : Les Deux Grenadiers	F 3,—
N° 14.	WEBER : Le Freischutz (ouverture)	F 3,—
N° 15.	BORODINE : Le Prince Igor	F 3,—
N° 16.	BEETHOVEN : Concerto de violon	F 3,—
N° 18.	BIZET : L'Arlésienne	F 3,—
N° 19.	RIMSKY-KORSAKOV : Shéhérazade	F 3,—
N° 20.	MOUSSORGSKY : Tableaux d'une exposition	F 3,—
N° 21.	HONEGGER : Pacific 231	F 3,—
N° 22.	BEETHOVEN : Coriolan ouverture	F 3,—
N° 152.	BEETHOVEN : 8e Symphonie - BERLIOZ: Chasse, Orage - DEBUSSY : Mandoline, Chevaux de bois	F 5,—
N° 169.	J. HAYDN : Quatuor l'Empereur	F 4,—
N° 174.	E. CHABRIER : Ballade des gros dindons. Les Cigales	F 4,—
N° 202.	G. FAURÉ : Les Roses d'Ispahan - Clair de lune - A. HONEGGER : Symphonie pour cordes - BEETHOVEN : Sonate piano, violon, Fa M	F 6,—
N° 212.	M. RAVEL : Concerto en sol piano et orchestre A. ROUSSEL : Le Bachelier de Salamanque - Réponse d'une épouse sage - I. ALBENITZ : Ibéria pour piano (1er cahier)	F 7,—
N° 223.	SAINT SAENS : Second Concerto	F 5,—
N° 227.	BACH : Cantate 140 - LALO : Symphonie en sol mineur	F 5,—
N° 228.	VIVALDI : Les Saisons	F 5,—

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal 3 volets) au nom de « L'Education Musicale », C.C.P. 1809-65 Paris.

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

PUBLICATION INSCRITE A LA COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE SOUS LE N° 28511

Imp. Ile-de-France - 77300 Fontainebleau — Dépôt légal 4e trimestre 1976 — Le Directeur de la publication : André MUSSON

CONSERVEZ CETTE INFORMATION

(nous faisons peu de publicité)



l'éducation musicale complète pour votre classe *pour seulement* 350 F TTC

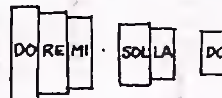
chaque lame peut s'utiliser comme un instrument rythmique.

En distribuant une lame par élève, on peut faire jouer des mélodies : c'est aussi facile que de diriger un orchestre rythmique.

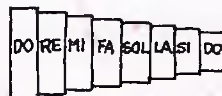
Pour accompagner, on peut donner, par élève, 3 ou 4 lames formant accord.

ON PEUT AUSSI FORMER UN INSTRUMENT COMPLET:

Gamme pentatonique

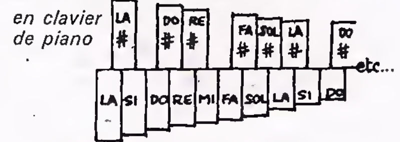


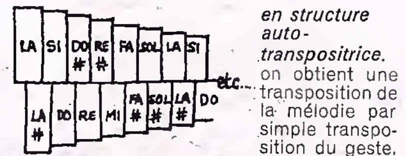
ou Gamme majeure



Gamme chromatique :

en clavier de piano





en structure auto-transpositrice. on obtient une transposition de la mélodie par simple transposition du geste.

JEU DE LAMES SONORES QUINCAMPOIX

25 notes
- largeur 30 mm
- 2 octaves de LA à LA
- résonateurs bois + 25 baguettes à boule caoutchouc

OFFRE SPÉCIALE **350 F** TTC



GONGS

complet avec stand et batte

18 cm : **120 F**
25 cm : **160 F**
30 cm : **200 F**
35 cm : **270 F**

700 F TTC
le jeu des 4 tailles



GRAND CARILLON CHROMATIQUE QUINCAMPOIX

60 cm, 32 notes
largeur 25 mm et épaisseur 3,5 mm. **240 F** TTC

REMISE 15%

EN CAS DE RÈGLEMENT JOINT A LA COMMANDE
(achat personnel ou par l'intermédiaire de votre coopérative scolaire).

RÈGLEMENT A L'ORDRE DE S.M.E.
par chèque bancaire ou CCP (7622-45 PARIS)
FRANCO DE PORT en France métropolitaine.

DEMANDEZ NOTRE CATALOGUE DÉTAILLÉ:
Bongos, congas, triangles, claves, toneblocks, crotales, grelots, cymbales...
Grands métallophones et xylophones LEFIMA.

***SPÉCIALISTE FOLK :**
Guitares, banjos, mandolines, contrebasses, dulcimers.
Service technique expérimenté.

***INSTRUMENTS DE MUSIQUE ANCIENNE :**
Luths, violes, clavecins, cromornes,...

QUINCAMPOIX

38, rue Quincampoix 75004 - PARIS
Tél.: 277.72.06

OFFRE LIMITÉE! N'attendez pas qu'il soit trop tard